



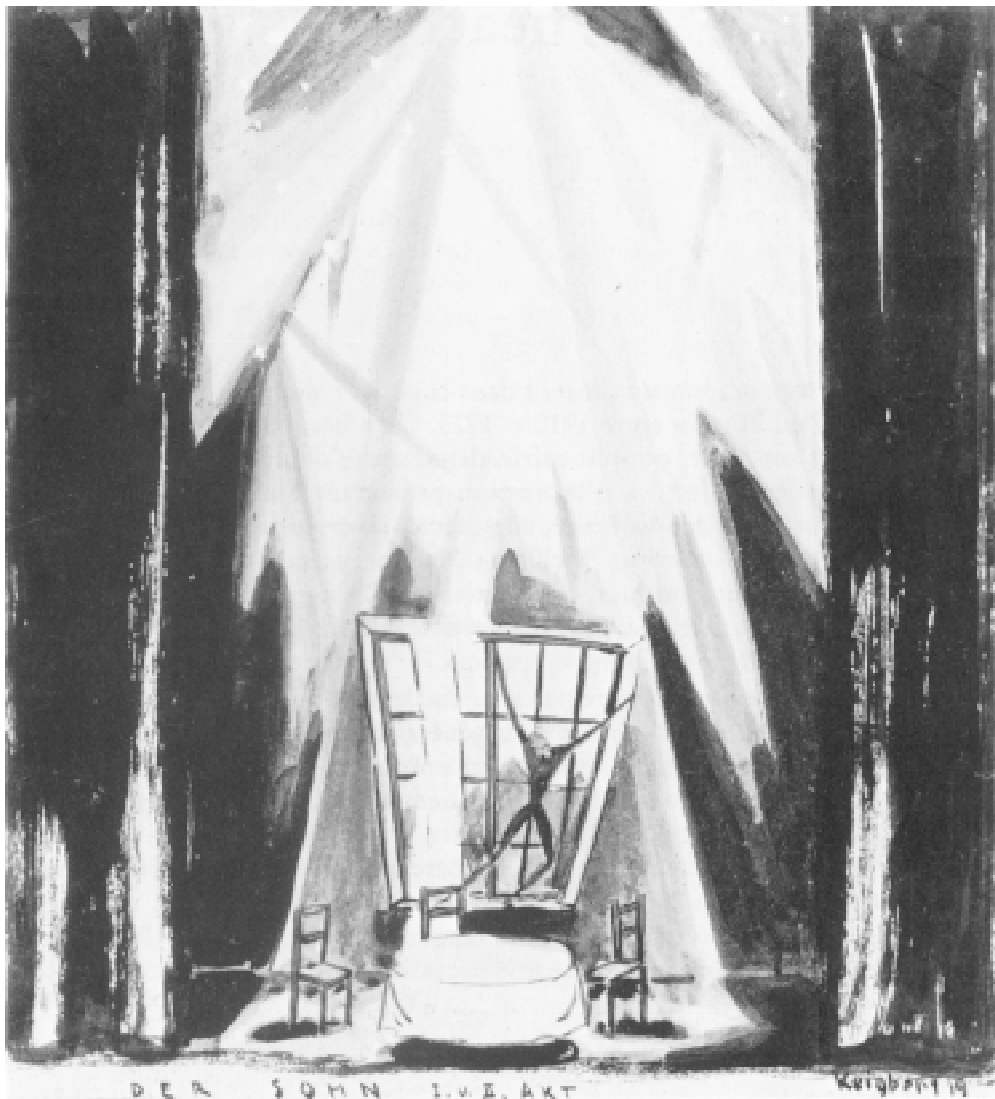
Драматургия

Экспрессионистская драматургия связана с пятнадцатилетней литературной революцией, временные рамки которой — с 1910 по 1925 г. установлены критиком Паулем Пёртнером. Велись многочисленные споры по поводу того, предлагает ли эта стилистически разнообразная драматургия идейную однородность или же имеет смысл говорить об относительном единстве художественных средств, выражавших принципиально несхожие литературные и политические взгляды писателей. Знаком экспрессионизма Вольфганг Паульсен разделял «чистых» экспрессионистов и так называемых активистов. Другой автор, Вальтер Х. Зокель, противопоставлял активистам («способствовавшим — как это делал и Штернхейм — успеху художественного модернизма») тех, кто «лишь копировал у современных писателей некоторые необычные приемы, но не желал при этом выйти за пределы устаревшей формы».

Творческая многогранность экспрессионистского поколения становится еще более очевидной, когда мы размышляем об особенностях социальной и эстетической позиции разных авторов. Их политические разногласия были столь велики, что это затрудняло анализ собственно драматургической формы. Несмотря на множество манифестов, по существу только Георгу Кайзеру удалось создать новаторскую театральную эстетику. Конечно, экспрессионистская драматургия представляет собой некую типологическую целостность, но ее единство — лишь видимость, поскольку включает самые разные жанры: от лирики до проповеди. Пауль Корнфельд настаивал, притом в категорической форме, что подобное разнообразие является фундаментальным свойством драмы как рода литературы.

КРИК ДУШИ

Важнейшим элементом всех экспрессионистских пьес является крик. Оглушительный по своей силе, он выходит за рамки лишь эстетического феномена. Крик направлен против социальных обстоятельств и порожден апокалипсичес-



«Сын» ВАЛЬТЕРА ГАЗЕНКЛЕВЕРА. Эскиз *Отто Рейгберта*

ким видением мира. Крик призывает к действию, предваряя любой анализ ситуации, которой он бросает вызов. Именно в крике спонтанно выражаются эмоции персонажей.

Подобное сведение переживаний к крику составляет главную особенность новой драмы. Реальность представляется авторам пьес некой абстракцией, и

они — в полном согласии с предшествующим культурно-историческим развитием Германии — замыкаются в субъективизме. Все, чего жаждали обрести экспрессионисты, — это независимость искусства. Абстрагирование от реальности они воспринимали как шаг вперед в эстетике, что — наряду с маргинальным общественным положением — вело к одиночеству и своего рода внутренней эмиграции.

Те экспрессионисты, которых Вальтер Зокель называл «наивными» или «фразерами», высказывались от первого лица и были прежде всего озабочены доказательством собственной искренности. Именно здесь коренится причина неприятия ими любой упорядоченности, любых логических связей и особое пристрастие к фрагменту. Парадоксально, но именно эти наивные экспрессионисты были не чужды риторике. Их нападки на общество свидетельствовали больше об иступленном личном протесте, чем о стремлении проанализировать ситуацию или предложить новый тип социального устройства. Не случайно изображение душераздирающего семейного конфликта (центральных тем «Сына» Вальтера Газенклевера и «Отцеубийства» Арнольда Броннена) озвучено интонацией, близкой к истерике.

СУБЪЕКТИВНОСТЬ И АБСТРАКЦИЯ

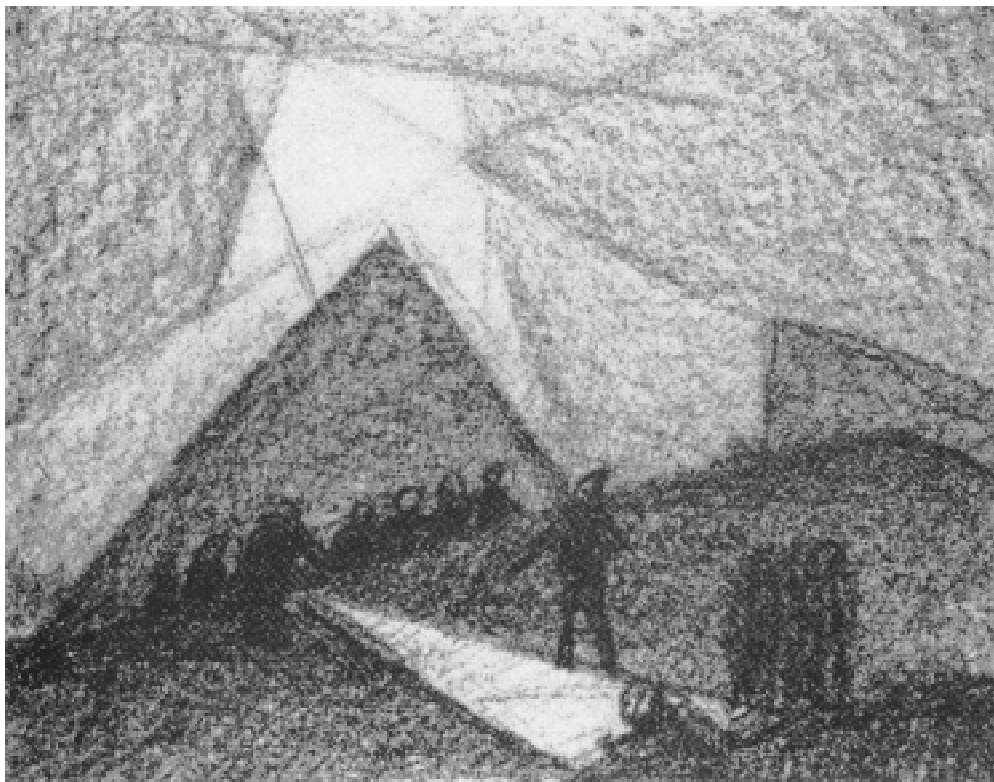
Другим свойством подлинной экспрессионистской драмы является субъективизм, который проявляется в равнодушии к социальности, идет ли речь о публике или о выборе сюжета. Такой бескомпромиссный субъективизм даже озадачивает. Экспрессионисты намеревались не только исключить Человека из социального окружения, но и лишить его личностных признаков. Уделом Человека оставался лишь Дух. Человеческое естество выражалось в крайне напряженных формах — экспрессионисты, прорываясь к автономному Я персонажей, стремились использовать эффект неожиданности.

Истинный экспрессионизм, по мнению Зокеля, «субъективен, обращен к грезам и визионерству, равнодушен к действительности, более того, не стремится к интеллектуальности и экспериментам с языком. Он отличается от сюрреализма тем, что придает важное значение человеческому существованию со всеми вытекающими последствиями». Согласно Зокелю, экспрессионизм связывают с модернизмом музыкальность, представление о новом назначении театра, а также неприятие внешнего мира и отрицание традиционно психологических приемов.

Кроме того, что немаловажно, меняется (уже в драматургии Стриндберга) функция символа. Нищий в его пьесе «Путь в Дамаск» (1898) символичен, совершенно в экспрессионистском ключе — он несамодостаточен и является лишь «тенью» главного персонажа, проекцией его возможностей, выражением его подсознания, неуловимого в реальности. «Путь в Дамаск» — первая пьеса, которую можно назвать экспрессионистской, так как в ней формализована сплошная — тотальная — отвлеченность. Значимость любого из персонажей не зависит от внесценической жизни. Все они лишь выполняют некую драматургическую функцию и служат реализацией драматической авторской идеи.

Один из аспектов такой поэтики представлен в немецкой экспрессионистской драме. Так, абстрактность пьесы Зорге «Нищий» (1912) не противоречит ее драматическому содержанию. Конфликт материалиста-отца с идеалистом-сыном — это конфликт двух вариантов мессианского предназначения. Материализм отца подается утрированно, в форме гротеска или даже карикатуры, через грубость его поведения. Но это не традиционный драматический характер. Согласно концепции Зорге, роль отца сугубо функциональна и подчинена лейтмотиву пьесы.

Стриндберга — в отличие от сюрреалистов — занимало не прямолинейное отражение сновидений, но воспроизведение в пьесах их структуры. В предуведомлении читателям «Игры грез» (1902) он писал, что «стремился подражать бессвязной, но кажущейся логичной форме сновидения: все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. Цепляясь за крохотную основу реальности, воображение прядет свою пряжу и ткёт узоры: смесь воспоминаний, переживаний, вольной фантазии, вздора и импровизации». Цель писателя, таким образом, состоит в создании свободной композиции и выражении незримого.



«Путь в Дамаск» АВГУСТА СТРИНДБЕРГА. Эскиз Кнута Штрёма

Самого Стриндберга можно только отчасти назвать экспрессионистом, хотя он оказал решающее влияние на немецких драматургов этого направления, ведь они тоже страстно желали представить «внутреннее пространство» человека, обособив его от внешнего мира. Проекция глубинного Я персонажей заменяла в этих пьесах отображение их социальной среды. Что же касается самих персонажей, то они, не обладая индивидуальностью в традиционном смысле слова, становятся воплощением психических сил. Драма Августа Штрамма так и называется: «Силы». Эти «силы» овеществлены в персонажах и видоизменяют окружающее их пространство.

Вследствие этого экспрессионистская драматургия использует в качестве механизма действия не диалог, а конструкции пьес, состоящую из ряда замкнутых эпизодов. Визуальное в этом театре преобладает над интеллектуальным. Даже пространство и время являются лишь функциональным средством для раскрытия авторской идеи. Время или ускоряется, или обращается вспять. Оптические эффекты спектакля восполняют отсутствие психологических мотивировок. Выражение чувств персонажей не менее важно, чем их поведение и поступки. Экспрессионистская речь ничего не описывает и у разных героев не индивидуализирована. Ее следует воспринимать сугубо функционально, всего лишь как способ передать душевное состояние действующих лиц: меняется их состояние, меняется и речь.

ИСКУССТВО И МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Стиль экспрессионистской драмы не может быть сведен только к проблеме формы. Вальтер Рейнер, современник экспрессионистов, считал, что их творчество отражает «мировоззрение в истинном значении этого слова, то есть комплекс идей, включающих теорию познания, метафизику и этику». Драматурги-экспрессионисты претендовали на открытие Нового человека. Тем хуже, если в этой спасительной теории они забывали об исторических обстоятельствах своего времени и о собственных политических возможностях. Экзальтированная и вместе с тем отвлеченная вера в Нового человека выражала протест экспрессионистов против спровоцированного войной упадка культуры, воспринимавшегося очень остро. При этом изображение общества в их пьесах не было революционным и лишь свидетельствовало об авторских иллюзиях.

Глобальные политические потрясения, вызванные Первой мировой войной, как и эволюция представлений о мире, о внутренней сути человека, были подготовлены предшествующим историческим развитием. Однако только теперь стало ясно, что ниспровержение основ коснулось самого образа жизни. И экспрессионистская драма стала неотъемлемой частью происходящей революции. Вот почему, несмотря на все противоречия, эта драматургия является относительно целостной.

Все экспрессионисты, независимо от своих социально-эстетических взглядов, были радикальными противниками XIX в. с его буржуазностью, позитивизмом, философским материализмом, эмпиризмом, отличавшим психологию и естественные науки. Они отвергали капиталистические отношения, промыш-

ленный переворот, буржуазную мораль. И, таким образом, отказывались принимать мир, в котором жили.

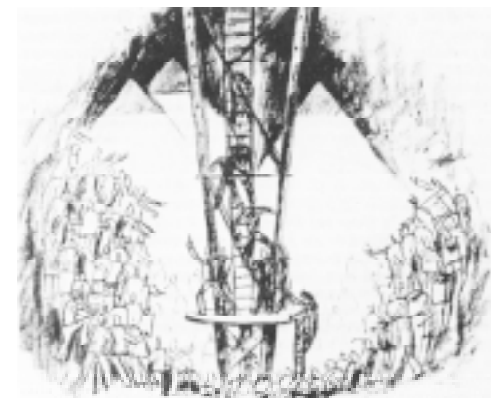
Экспрессионисты искали убежища в иллюзиях и абстрактных идеалах. Стремление к обновлению идеализма особенно характерно для творчества Георга Кайзера. Об этом размышлял и Брехт, считая необходимым решить для себя проблемы идеализма. Но в его пьесах речь не идет о «нравственном приговоре реальности», то есть о позиции, которая, по мысли театрального критика Гюнтера Рюле, определяется «разновидностью идеализма, присущей немецкому духу». В течение века этот немецкий дух отказывался принимать в расчет материализм и марксизм. Драматурги-экспрессионисты такой отказ поддержали, в их пьесах появились элементы иррационализма и мистики.

Склонность экспрессионистов к отвлеченным идеям, вызванная неприязнью к реальности, была связана с тогдашним общественным положением писателя в Германии. Это положение определялось спецификой исторического развития страны, где социально интегрированным классом неизменно выступала мелкая буржуазия. Писатель, будучи интеллектуалом, не принадлежал к какому-то определенному классу, а значит, не имел внятной социальной идентификации и пытался преодолеть подобную неполноценность в собственном творчестве. Страдания художника, испытывающего на себе давление общества, привели немецких интеллектуалов к концепции «искусства для искусства». Экспрессионисты верили, что обретут независимость только в рамках художественной деятельности, и поэтому воспринимали искусство как освобождение. Культ эстетизма приобрел религиозный характер.

С конца XVIII в. немецкие писатели стремились сплотить общество вокруг идеи формирования немецкой нации и тем самым обратили на себя внимание



«Газ I» ГЕОРГА КАЙЗЕРА. Постановка Леопольда Иесснера, декорации Карла Грёнинга (Штадт-театр, Альтона, 1928)



«Газ I» ГЕОРГА КАЙЗЕРА. Постановка Эриха Энгеля, декорации Иоханнеса Шрёдера (Каммершпиле, Гамбурге, 1920)

читающей публики. Именно эта идея определила, начиная с периода «Бури и натиска», становление такого явления, как классицизм. Но в Германии, раздробленной на мелкие государства, подобная культурная программа была поддержана только в Веймаре. Слишком абстрактная по своей сути, она так и осталась утопией.

Следует признать, что «радикальный настрой» «Бури и натиска» — в той мере, в какой он чужд рациональной упорядоченности мира, — может рассматриваться как предвосхищение экспрессионистского опыта. Однако Шиллер (веймарского периода творчества) считал необходимым упрочить свою революционную эстетику нравоучительным пафосом. Проповедническое начало немецкой литературы обязано своим возникновением именно Шиллеру.

Эта традиция оказала сильнейшее влияние на экспрессионизм. Наиболее очевидный пример — творчество Фрица фон Унру, которое при всей конкретности содержания слишком абстрактно. Шиллер, по крайней мере, понимал, что надо смягчить излишнее теоретизирование, затрудняющее сценическую реализацию авторской идеи. В своих пьесах он наметил суть драматургического конфликта. Отсутствие конкретности, реализма деталей компенсировалось у него интеллектуализацией монолога. В произведениях лучших представителей экспрессионизма — например, Карла Штернхейма и особенно Георга Кайзера (как и предшественника экспрессионистов Ведекинда) — можно обнаружить немало общего с драматургией Шиллера.

СОЦИАЛЬНАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Интерес практиков театра к экспрессионистской драматургии остался в основном в прошлом, но пьесы Ведекинда, Штернхейма, Кайзера ставятся и по сей день. Однако привлекают в них отнюдь не программные черты экспрессионизма. Это касается в первую очередь Георга Кайзера, который, хотя дал глубокую трактовку экспрессионизма, сделав его неотъемлемой частью модернистского искусства, при этом отказался от социальной проблематики.

Отрыв экспрессионистской драмы от социальной реальности проявился в том, что в ее рамках не было создано ни одной комедии. А именно комедия является зеркалом общества. Специфика социального развития Германии способствовала появлению не столько комедий, отражающих нравы общества, сколько сатирических фарсов, беспощадных пародий с карикатурными персонажами — гротесками. Об этом свидетельствует творчество Граббе. Кристиан Дитрих Граббе (1801—1836), переживший влияние Шекспира, потом драматургов «Бури и натиска», является — наряду с Георгом Бюхнером — одним из лучших представителей немецкой бытописательной драматургии XIX в. Что же касается творчества Ведекинда и Штернхейма, то оно только кажется противоречивым: когда эти авторы взялись за реалистические сюжеты, их уже не считали экспрессионистами. Георг Кайзер, Эрнст Толлер и Вальтер Газенклевер написали множество комедий, но обратились к этому жанру лишь после того, как преодолели экспрессионизм.

Никто из драматургов, чья известность связана с развитием экспрессионизма, не остался экспрессионистом до конца жизни. Даже те представители экс-

прессионизма, которые, казалось, больше всего настаивали на коренном преобразовании эстетики, долго не продержались. В сущности, проблемы новой эстетики не стали для экспрессионистов предметом глубокого обсуждения, что свидетельствовало о неполноте восприятия ими реальности. Как только экспрессионисты отвернулись от исторической действительности, иссякла их потребность и в эстетическом радикализме.

Впрочем, понять экспрессионизм, исходя только из эстетики модернизма, невозможно. Многих авторов (с 1910 по 1925 г.) привлекали конкретные социальные идеи и даже текущая политика. Драматурги-активисты пытались решать социальные задачи, побороть апатию, изжить фатализм. Но их лучшие намерения не оказали никакого воздействия на возможность общественных реформ. Отсюда и постигшее их разочарование в политике, и нигилизм, который, правда, у немногих (как, например, у Готфрида Бенна) обрел выразительную художественную форму. Но Готфрид Бенн не был драматургом.

ФИНАЛЬНОЕ ПОРАЖЕНИЕ

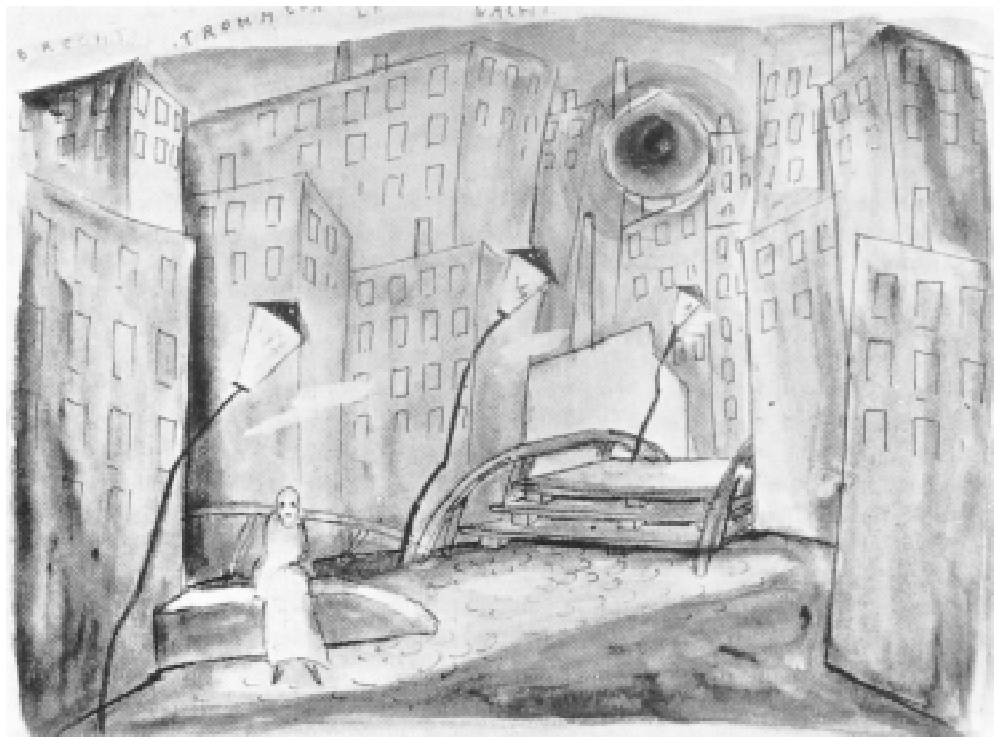
О чем бы ни шла речь: о переводе на язык чувств какой-либо мысли или об оформлении первичной эмоции, желаемый результат достигался редко. Это понимали, конечно, и сами экспрессионисты. Отсюда их неистощимое желание загипнотизировать публику, их наивный разрыв с реальностью и попытки примирить религию и политику. Эрнст Толлер даже настаивал на отсутствии всяких различий между политической и религиозной направленностью литературы.

Несмотря на то что экспрессионистское поколение сформировалось под воздействием опыта Первой мировой войны, оно по существу не сумело распознать ее политические причины и следствия. Оно так и не преодолело пацифистской риторики. Противоречивым было и осмысление экспрессионистами самой войны, так как их прогрессистские убеждения выливались в анархические программы, цель которых состояла в осуществлении рая на земле, что не имело никакого отношения к реальной политической ситуации. Кульминация такого рода устремлений приходится на 1917—1919 гг., то есть на время Октябрьской революции в России и Баварской в Германии. Вскоре после поражения последней начинается закат экспрессионизма. Людвиг Рубинер, Леонхард Франк и Иоганнес Р. Бехер становятся коммунистами; Фриц фон Унру и Эрнст Толлер теряют интерес к пролетарской революции; Ганс Йост и Арнольд Броннен вступают на путь, который приведет их к национал-социализму. А Георг Кайзер и Вальтер Газенклевер обращаются к комедии.

Однако экспрессионизм (особенно в драматургии) запечатлел — со всеми своими идейными противоречиями, претензиями и формальными новшествами — период грандиозного слома. Писатели-экспрессионисты, конечно, по-настоящему не проанализировали проблемы своего времени, да и не пытались найти путей к их решению. Но они были столь ими захвачены, так яростно обсуждали их в своих произведениях, что экспрессионизм все еще остается для нас самым точным зеркалом своей эпохи.

БРЕХТ Бертольт (Аугсбург, 10.2.1898 — Восточный Берлин, 14.8.1956). Родители Брехта родом из Баварии. Отец с 1914 г. директор бумажной фабрики в Аугсбурге. Здесь Брехт учится в лицее. С 1914 г. публикует стихи в местной газете. В начале войны разделял патриотические настроения, но вскоре присоединился к пацифистам. В тесном общении с друзьями, и в частности с Каспаром Неером, Брехт ведет далекую от буржуазных интересов его семьи жизнь. С 1917 г. он изучает в Мюнхене медицину. В 1918 г. организует вечер памяти Ведекинда. Пишет первый вариант «Ваала». В 1919 г. па-

раллельно учебе принимает участие в литературных кружках. Заводит дружбу с Лионом Фейхтвангером и пишет пьесу «Спартак», которую впоследствии назовет «Барабаны в ночи» (Trommeln in der Nacht). В Аугсбурге становится театральным рецензентом социалистической газеты «Volkswille» («Народная воля»), выступает на мюнхенской сцене вместе с Карлом Валентином. В 1921 г. пишет пьесу «В джунглях городов» (Im Dickicht der Städte). В 1922 г. намеревается обосноваться в Берлине. Знакомится с Арнольтом Бронненом. В том же году в Мюнхене прошла премьера «Барабанов в ночи».



Эскиз *Отто Рейгберта* к пьесе «Барабаны в ночи» **БЕРТОЛЬТА БРЕХТА** в постановке *Отто Фалькенберга*



Сцена из спектакля «*Барабаны в ночи*» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА.
Акт 4. Постановка Отто Фалькенберга, декорации Отто Рейгберта

Герберт Иеринг присуждает ему за эту пьесу премию Клейста.

С этого времени Брехт пишет огромное количество пьес, и все они идут в театрах. В 1924 г. он переезжает в Берлин, где — как драматург — начинает сотрудничать с Цукмайером в «Дейчес театер» («Немецкий театр»). Работает над новой пьесой «Человек есть человек» (*Mann ist Mann*). В ней еще ощутимы черты экспрессионистского театра, от которых он впоследствии избавится. После первого представления пьесы «Мероприятие» (*Die Maßnahme*), поставленной в 1930 г. в Берлине, определяется позиция Брехта как революционера-марксиста. С 1932 г. его пьесы подвергаются цензуре, в 1933 г. они запрещены к постановке. После пожара рейхстага вместе с семьей (Брехт в

1928 г. женился на Хелене Вайгель) покидает Германию. Отправляется через Прагу и Вену в Цюрих, затем в Данию. Посвящает свое творчество борьбе с фашизмом. Живет в Англии, посещает Россию, выступает в 1935 г. на Международном конгрессе писателей в Париже. Живет некоторое время в США; угроза войны заставляет его переехать из Дании в Швецию, потом в Финляндию, а в 1941 г. — в США, где он пробудет до 1947 г. В том же году он внезапно уезжает в Цюрих.

Получив отказ во въездной визе в Западную Германию, Брехт, имея чешский паспорт, отправляется в Восточный Берлин через Прагу. Работает над постановкой своих пьес в «Дейчес театер», а в 1949 г. основывает «Берлинер ансамбль» (первоначально тот был

частью «Дейчес театр»). Брехт хлопочет об австрийском гражданстве и вскоре его получает. Режиссер, теоретик, драматург, педагог, он руководит — вплоть до смерти в 1956 г. — «Берлинер ансамбль», получившим мировую известность. Брехт принадлежал к тем (относительно немногочисленным) писателям, которые внимательно следили за политическими и социальными переменами, осмысляли их в своих произведениях, но при этом интересовались больше глобальными общественными идеями, нежели анализом повседневных политических событий. В этой статье невозможно рассмотреть все выдающиеся произведения Брехта. Обратимся к пьесе «Ваал», в которой, хотя и ощущается (компо-

зиция, язык) непосредственное влияние экспрессионизма, вместе с тем критикуются и даже пародируются слабости и идеализм экспрессионистской драматургии. Брехт написал «Ваала» в 1918 г., но сюжет этой пьесы не связан с событиями его жизни. В ней описываются приключения молодого поэта и его свободолюбивых друзей. Природа — фон сценического действия и одновременно пространство внутренней жизни человека — становится для автора объектом лирико-патетического славословия. Антибуржуазные и антисоциальные мотивы трактуются здесь в духе мрачного романтизма. Трудности сценической реализации этой пьесы, с которыми сталкиваются режиссеры до сих пор, связа-



«Ваал» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА.

Постановка Брехта и Хомолки, декорации Каспара Неера (Дейчес театр, Берлин, 1926)

ны с тем, что она представляет собой так называемые «живые картины». Именно в этом и усматривают сходство с экспрессионистской драмой. Но такое сходство иллюзорно, потому что экспрессионизм здесь уже преодолен. Если мы хотим понять подоплеку концепции Брехта, то «Ваал» — не что иное, как пародия на пьесу Йоста «Отшельник» (Einsamer). Сближение Брехта с экспрессионизмом, намечившееся в этой аполитичной пьесе, ею и исчерпалось. Вино, любовь, предательство, эротизм, красота, жестокость — таковы темы первой драмы Брехта, которую он впоследствии считал не особенно удачной, признаваясь, что хотел бы отойти от нее «на почтительное расстояние».

БРОННЕН Арнольд (Вена, 19.8.1895 — Восточный Берлин, 12.10.1959). Родился в буржуазной венской семье. Внебрачный сын преподавателя лицея и драматурга Фердинанда Броннена, позднее узаконившего свое отцовство. На молодого Броннена оказали влияние творчество Ведекинда, а также сотрудничество с журналом Густава Винекена «Дебют». Тему драматургии можно сформулировать как «независимость молодого человека». Его первые опыты окрашены натурализмом и местным — венским — колоритом. Благодаря участию Франца Пфемферта, издателя журнала «Акция», Броннену удалось сблизиться с кругом экспрессионистов. Еще в лицее он написал свою первую пьесу «Право быть молодым» (Das Recht auf Jugend, 1912). Она послужила толчком для написания следующей — «Отцеубийство» (Vatermord), за которой последовало «Рождение молодости» (Die Geburt der Jugend).

В 1918 г., находясь в плену в Италии, он пишет одноактную пьесу «Бунт



АРНОЛЬТ БРОННЕН

против Бога» (Sturm gegen Gott), которую потом сжег, — об анархии в армии во время Первой мировой войны. Но этот бунт усмирен явлением Христа. Хотя автор интерпретирует войну в духе экспрессионизма, здесь уже намечен отход от этого течения. В полной мере такое отчуждение проявилось в скандальной пьесе «Экссесс» (Exzesse, 1923), которую Броннен начал писать в плену, а закончил в 1921 г. Затем он обращается к натурализму, его привлекает городская среда: подозрительные типы, послевоенный дух анархистской свободы и сексуального раскрепощения. Он знакомится с Брехтом, который в 1922 г. начинает репетировать «Отцеубийство» (пьеса написана в 1915 г.), но спектакль не получился, так как Броннен остался недоумен актерами Агнес Штрауб и Ген-

рихом Георге. Премьера этой пьесы состоялась 24 апреля 1922 г. в «Шаушпильхауз» во Франкфурте. По сравнению с драмами Зорге и Газенклевера, в центре которых также конфликт «отцов и детей», эта пьеса близка к совершенству. Казалось бы, преступление лицеиста Вальтера Фесселя не имеет ни социальных, ни сюжетных мотивов, а является лишь следствием психической предрасположенности. Но это не совсем так — Броннен (в отличие от вышеназванных авторов) не автобиографичен. Эта пьеса не только прекрасно «сконструирована», но и социально мотивирована. В центре сюжета — семья, чье жизненное пространство ограничено. В доме писателя Игнаца Фесселя невозможно ни ходить, ни стоять, ни лежать, ни даже дышать, — тем более что-то делать. Вальтер Фессель делит стол со своим отцом, мать зарабатывает на жизнь шитьем, младший брат плохо воспитан, ведет себя агрессивно. Вальтер постоянно оказывается свидетелем постельных сцен родителей. К тому же мать испытывает влечение к сыну. В результате он заводит гомосексуальные отношения со своим другом. На деспотизм пьяницы, грубияна и мещанина отца Вальтер отвечает убийством. Теперь мать вожделеет к нему с еще большей силой. Вальтер взрывается обвинительной речью, в которой прославляет свободу, хотя ее условия остаются для нас непроясненными. Тем не менее Броннен, отказавшись от взвинченных монологов и от смутных утопических заявлений, проявил себя как яркий драматург-новатор.

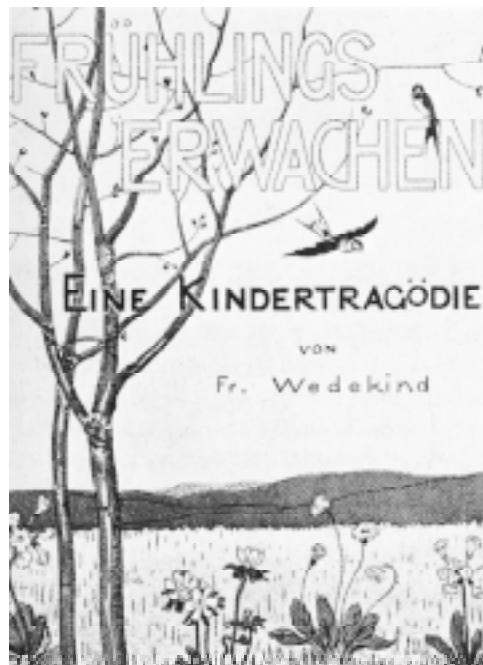
До этого времени он работал коммерческим служащим в Берлине. Пьеса «Эксцесс» принесла ему финансовую независимость. Затем он переделал старую пьесу «Измена» (Verrat) и назвал ее «Анархия в Силлане»

(Anarchie in Sillan); в 1924 г. написал пьесу-плач о войне «Сражение на каталонских полях» (Die Katalaunische Schlacht). Александр — персонаж монодрамы «Поход на восточный полюс» (Ostpolzug, 1925) — появляется в двух образах (то короля, то полярного исследователя), но в финале оба персонажа умирают в смертельной схватке; однако Смерть — в соответствии с желанием Александра — дарует ему вечную жизнь. «Рейнские мятежники» (Die rheinischen Rebellen, 1924) и комедия «Возмещение убытков» (Reparationen, 1926) — злободневные пьесы о политике национального сопротивления, которая останется главной темой Броннена. Он писал также рассказы и романы. Став крайне правым, он присоединился к национал-социализму. Драматург Тухольский, работавший с ним на радио во времена Третьего рейха, охарактеризовал его так: «обанкротившийся левак в маске фашиста»; в 1935 г. после конфликта с начальством Броннен уволен. В пьесе «Н» (1935), посвященной Наполеону, драматург критикует современный террористический режим. Броннен был исключен из союза писателей Рейха, так как не мог документально подтвердить свое арийское происхождение. Однако «сверху» удалось получить бумагу с таким подтверждением, что позволило ему выжить во время войны. Броннен пережил политическую эволюцию, стал коммунистом, обосновался в ГДР. В 1954 г. опубликовал автобиографию в форме судебного заседания, где выступил в роли обвиняемого. Она называлась «Судебный процесс над Арнольтом Бронненом» (Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll). Помимо упомянутых пьес следует назвать также: «Михаэль Кольхаас» (1929), «Глориана и Страшный суд» (Gloriana, die jüngste Nacht).

ВЕДЕКИНД Франк (Ганновер, 24.7.1864 — Мюнхен, 9.3.1918). Происхождение и семья сыграли исключительную роль в судьбе Ведекинда. Его отец, по образованию врач, объехал всю Европу, испробовав самые разные занятия. В качестве корреспондента газеты «Рейхсцайтунг» он присутствовал в 1848 г. на диспуте во франкфуртском соборе Св. Павла, посвященном возможности объединения протестантской и католической церкви в Германии. Эмигрировал в Америку в 1849 г., открыл врачебный кабинет в Сан-Франциско. Мать Ведекинда была дочерью ремесленника, который как политический беженец в 1838 г. эмигрировал в Швейцарию. Она переехала в США в шестнадцать лет, вышла замуж за доктора Ведекинда, стала певицей. В год рождения Франка семья вернулась в Германию. В 1872 г. по политическим соображениям (отец писателя был демократом и откровенным противником Бисмарка) они переезжают в Швейцарию. Ведекинд начинает писать в 1877 г. Его учителя в гимназии убеждены, что плохая учеба связана с писательской одержимостью юноши. Главной темой Ведекинда становится любовь. Он принимает деятельное участие в общественной дискуссии о пессимизме, который волновал его поколение. Закончив учебу и начав публиковаться, Ведекинд с 1886 г. решает зарабатывать только творчеством. Он переезжает в Мюнхен, завязывает контакты с писателями натуралистической ориентации, а в политике — с социалистами. Вместе с тем, как тогда говорили, «золаизм» ему, по существу, был не близок. В том же году он переезжает в Цюрих, становится главой рекламного отдела и пресс-службы фирмы «Магги».

Ведекинд пишет для газет, примыкает к писательскому объединению «Моло-

дая Германия», которое преследовалось антисоциалистическими законами Бисмарка. К ужасу Герхарта Гауптмана, на одном из заседаний объединения впервые публично исполняет песни собственного сочинения, сопровождая себя на лютне. Позже возвращается в Берлин и Мюнхен. В 1891 г. в Цюрихе выходит в свет «Пробуждение весны» (*Frühlings Erwachen*). Хотя Ведекинд писал для театра, он, похоже, больше увлекался мюзик-холлом и цирком, особенно во время своего пребывания в Париже (1892). Результатом поездки в Лондон (1894) стала драма «Лулу» (а затем «Ящик Пандоры»). В 1895 г. Ведекинд публикует пьесу «Дух земли» (*Erdgeist*), в которой ему еще не удается преодолеть натурализм. В



ФРАНК ВЕДЕКИНД.
Афиша «Пробуждение весны»



ФРАНК ВЕДЕКИНД. «Дух земли». Сцена из спектакля с Э. Райхером и Г. Айзольдт

1896 г. сотрудничает с сатирическим журналом «Симплиссимус». В 1897 г. становится отцом (мать ребенка — жена Стриндберга Фрида). С 1898 г. работает в качестве секретаря, актера и режиссера в лейпцигском «Ибсен-театер». На первом представлении «Духа земли» играет роль доктора Шёна. Возвращается в Мюнхен, где работает как актер и режиссер. Чтобы избежать преследований за свои сатирические очерки на политические темы, уезжает через Цюрих в Париж. В 1899 г. написана пьеса «Маркиз фон Кейт»; в это же время его арестовывают в Лейпциге. В 1900 г. он снова на

свободе, возвращается в Мюнхен, где, начиная с 1901 г., выступает в кабаре «Одиннадцать палачей». С 1904 г. Ведекинд усердно совершенствует актерские способности, поскольку не находит достойных исполнителей для своей драматургии. Несмотря на нападки полицейской цензуры, он до конца жизни остается в Германии и в немецкоязычных странах исполнителем главных ролей в своих пьесах. Только некоторые из них ставились регулярно, другие все еще ждут своего настоящего открытия. Значение Ведекинда для современного театра изучено недостаточно. Он оказал большое влия-

ние и на поколение драматургов того времени, а значит — и на экспрессионистов.

«Пробуждение весны» — это, как сказал Ведекин, «удар по буржуа». В пьесе представлен моральный конфликт между школьниками и их учителями в небольшом немецком городе в 90-е гг. XIX в. Подростки не находят ответа на волнующие их вопросы ни в школе, ни дома. Моральное достоинство четырнадцатилетнего юноши Мельхиора Габора оказывается никем не востребованным и оборачивается цинизмом. Он перестает следовать правилам, принятым в мире взрослых, тогда как его подруга Венда не знает о его фальши. Когда она умирает после аборта, потрясенная мать ее обвиняет: «Почему ты так со мной поступила?» Как и Венду, мир взрослых губит Морица Штифеля. Не разрешив ни один из мучивших его вопросов, не пережив отречения отца, он кончает с собой. Мельхиора, осознавшего свою вину, отправляют в исправительный дом. Ему удается оттуда бежать, и он — в сценическом видении — встречает умершего Морица, который пытается забрать его с собой в царство мертвых. Человек в маске (его играл Ведекин) спасает Мельхиора от самоубийства и возвращает к жизни.

Как и во многих экспрессионистских пьесах, Ведекина интересует здесь не столько жанр трагедии или мистическое обновление, сколько стремление продемонстрировать возможности гротеска, основанные на смелом приятии чувственности и свободе чувств.

Fechter P. Frank Wedekind, 1920. — *Kutscher H.* Frank Wedekind, revu par von: K. Ude, 1964. — *Rothe F.* Frank Wedekinds Dramen. Jugendstill und Lebensphilosophie, 1968. — *Wedekind Tilly.* Lulu, 1969.

ГАЗЕНКЛЕВЕР Вальтер (Аахен, 8.7.1890 — Ле Миль, 21.6.1940). Его детство и лицейские годы отмечены конфликтными отношениями с отцом — врачом, тираном и консерватором, а также ранним интересом к литературе и идеям авангарда. Он изучал право в Оксфорде и Лозанне, но уже тогда занимался в основном литературой, философией, историей. В 1909 г. пишет пьесу «Нирвана», в которой проявился его критический взгляд на жизнь. Газенклевер продолжает учебу в Лейпциге. Дружба с Куртом Пинтусом, Эрнстом Ровольтом, Куртом Вольффом, Францем Верфелем приводит его в лейпцигский литературный кружок, в котором зарождался экспрессионизм. В 1913 г. он публикует «Бесконечный разговор» (*Das unendliche Gespräch*), в 1914-м — пьесу «Сын» (*Der Sohn*), за которую в 1917 г. получает премию Клейста.

Эта пьеса была показана до «Нищего» Зорге на сцене «Дейчес ландестеатер» в Праге 30 сентября 1916 г. Вот почему она долго считалась первой экспрессионистской драмой. Это не совсем так, хотя эта пьеса действительно принадлежит экспрессионизму, тогда как Зорге в своей первой пьесе уже преодолевает его. Герой Газенклевера — двадцатилетний юноша, «заложник» своего отца. Литература должна заменить ему жизненный опыт или, по крайней мере, предохранить от самоубийства. В его друге мы узнаем Неизвестного Стриндберга и Человека в маске Ведекина. Этот образ символизирует жизнь. Сын, натура восторженная и порывистая, требует от отца беспредельной свободы. Но она означает только праздную жизнь, возможность встречаться с актрисами, пить шампанское. Отец отвечает на требования сына пощечиной. Друг возвращает сына, берет его с собой на «праздник,

чтобы поддержать радостное настроение», где тот встречает «главную кокетку», соблазнительницу. Появляется отец, в руках у него плетка. Сын, оказавшись в опасности, направляет на отца револьвер. Происходит косвенное убийство: отец умирает от разрыва сердца. Сын, выросший без матери, слишком поздно узнает о подлинной любви к нему девушки. Прощание с возлюбленной ведет к драматическому финалу.

Отказ Газенклевера от психологических мотивировок сказался в том, что в этой пьесе противоборствующие силы проецируются друг на друга, схематичный образ отца лишен социальной обусловленности, хотя понятно, что он — практикующий врач, действительно обеспокоен будущим своего сына. Его вина не имеет ничего общего с са-

дизмом, она только свидетельствует о духовной ограниченности буржуа, ведущей к ложным поступкам. Бунт сына представлен очень зрелищно. Вместе с тем, хотя эта пьеса более сценична, чем «Нищий» Зорге, она все же излишне громоздка, перегружена отвлеченными идеями.

В 1915 г. Газенклевер призван в армию, где служит сначала в качестве переводчика в отделении почтовой цензуры Гента, затем становится адъютантом штаба генерала Макензена на Восточном фронте в Галиции и Македонии. В дрезденском госпитале были закончены «Спаситель» (*Der Retter*) и антивоенная трагедия «Антигона» (1916—1917). Выйдя из госпиталя, Газенклевер живет (с 1917 по 1924 г.) в Дрездене и Берлине. Пьеса «Люди» (*Die Menschen*) ознаменовала конец его экс-



Портрет ВАЛЬТЕРА ГАЗЕНКЛЕВЕРА
работы Оскара Кокошки. 1918



ВАЛЬТЕР ГАЗЕНКЛЕВЕР читает лекцию

прессионизма. Наступает черед увлечения мистическими идеями Сведенборга. Выходят пьесы «По ту сторону» (Jenseits), «Гобсек» и фильм «Чума» (Die Pest). В 1924 г. Газенклевер отправляется в качестве корреспондента одной берлинской газеты в Париж.

После драмы «Убийство» (Mord, 1926) он публикует комедии «Изысканный господин» (Ein besserer Herr), «Браки совершаются на небесах» (Ehren werden im Himmel geschlossen, 1929). В том же году переезжает в Берлин, путешествует по Европе, Марокко. Его следующая комедия называется «Вторжение Наполеона» (Napoleon greift en, 1929). С 1933 по 1940 г. живет в изгнании, в основном на Лазурном берегу, постоянно наезжает в Лондон. Пишет пьесы «Свадебная комедия» (Ehekomödie) и «Мюнхгаузен». В 1937 г. находится во Флоренции. В 1938 г. арестован, скрывается в Лондоне, потом возвращается на Лазурный берег. Пишет комедию «Конфликт в Ассирии». В 1939 г. дважды интернирован на Антибах, в мае 1939 г. отправлен в лагерь. 20 июня принимает яд, умирает 21-го.

Газенклевер написал множество пьес, здесь же упомянуты только те, что дают представление о поворотных моментах его биографии и художественных исканий. Эволюцию Газенклевера можно проследить по многочисленным автобиографическим наброскам и роману «Заблуждение и страсть» (Irrtum und Leidenschaft).

Zeltner E. Die expressionistische Dramen von Walter Hasenclever. Wien, 1961.

ГЁРИНГ Рейнхард (замок Биберштайн, близ Фульды, 23.6.1887 — Йена, 14.1.1936). Родители, покончившие с собой, оставили ему в наследство психическую патологию. Став врачом (после учебы в Йене, Берлине, Мюн-

хене, Париже и Бонне), потом военным врачом, он заработал туберкулез и сразу после объявления войны вынужден был провести несколько лет в Давосе. Там он написал свою первую пьесу «Морской бой» (Seeschlacht), за которую получил премию Клейста. Скандальная премьера состоялась 10 февраля 1918 г. в дрезденском «Кёнигслихес шаушпильхауз». А постановка этой пьесы Максом Рейнхардтом в Берлине (в том же году) принесла драматургу успех.

Стремление экспрессионистов с предельной ясностью выразить свой символ веры чаще всего препятствовало абстрактности их искусства. Эта вера сказалась на отношении к Первой мировой войне и на пацифистских настроениях. Экспрессионисты хотели обойти это событие, представлявшее для творчества слишком серьезную опасность, и лелеяли надежду спастись от реальности в мире иллюзий. В этом смысле пьеса «Морской бой» Гёринга — примечательное исключение. Многие считают, что она принадлежит к тем экспрессионистским пьесам, в которых разрабатывается тема революции. Такая, по сути, поверхностная трактовка связана с образом мятежника. Но он не призывает к восстанию, и в пьесе нет никакой революционной программы. «Морской бой» не имеет ясной политической направленности. Реальное событие здесь становится залогом трагедии.

Морской бой произошел 31 мая 1916 г. в проливе Скагеррак. Пьеса Гёринга написана в 1917 г. Семь моряков ожидают на броненосце боя. Зритель становится свидетелем их разговоров, воспоминаний, переживаний. Свидетелем сражения и смерти. Здесь нет действия в обычном смысле слова, но трагизм заключен в самой экстраординарности ситуации. Драматическая энер-

гия пьесы — в положении моряков, замурованных на броненосце, где им как бы отказано в существовании. Моряки ощущают себя винтиками гигантского механизма. Они погружены в невыносимо трагическую — в античном смысле — атмосферу. Трагизм воссоздается и стилистически — в стениях и воплях персонажей. Классическое повторение жалоб — это вызов судьбе, угрожающей извне. Но моряки не способны ничего предпринять, им остается только задавать вопрос о смысле своей жертвенности. Один из них — бунтарь — не в состоянии никого убедить в абсурдности войны. Ведь битва уже началась и сейчас поздно предъявлять кому-нибудь счет: «Он еще ничего не сделал, а уже все предрешено».

Гёринг использовал этот военный сюжет не в образе героя-индивидуалиста, но в экспрессионистской пьесе, где актеры — лишь «рупоры» авторской идеи. Эта идея, обусловленная безвыходной ситуацией, исходно трагична. Она становится поистине жуткой в эпизоде, когда моряки, надев противогазы, утрачивают человеческие черты, обезличиваются. Но сама ситуация лишена драматического развития. Сценическое действие — втайне убежден Гёринг — определяется не сражением, а пребыванием персонажей в замкнутом пространстве броненосца.

После «Морского боя» Гёринг написал пьесу «Скапа Флоу» (1919). Ее действие происходит на кораблях английского и немецкого флота, интернированного в английском порту Скапа Флоу. Это драматическая картина, а не экспрессионистская драма. В пьесе «Первый» (Der Erste, 1917) преобладают черты символистского театра: средневековый священник, личность анархическая и эгоцентричная, становится объектом травли возмущенного обще-

ства. «Второй» (Der Zweite, 1919) — это семейная трагедия. В «Спасителях» (Die Retter, 1919) изображены двое умирающих стариков, которые понимают, что только жертвенность может придать смысл их жизни. Карл Оттен здесь усматривает предвосхищение драматургии Сэмюэла Беккета.

В «Экспедиции капитана Скотта на Южный полюс» (Die Südpolexpedition des Kapitän Scott, 1929) о событиях повествует трагический хор. За эту пьесу, напоминающую драматический репортаж в духе произведений «новой объективности» (или «новой деловитости»), Гёринг вновь получил премию Клейста. Депрессии, мучившие драматурга после тяжелой болезни и операций, привели его в 1936 г. к самоубийству.

ЗОРГЕ Рейнхард Иоганнес (Берлин, Риксдорф, 29.1.1892 — Аблинкур, на Сомме, 20.7.1916). Его отец был градостроительным инспектором; выгодно женился, но вскоре заболел и в 1908 г. попал в психиатрическую клинику. Зорге прерывает учебу, поступает учеником в магазин скобяных товаров, потом в банк. После смерти отца переезжает в Йену (1909). В 1910 г. уходит из лица, не получив степени бакалавра. Хочет стать писателем. Находится под влиянием поэта Рихарда Демеля и Ницше. Уравновешивает это двойное влияние увлечение поэзией Гёте. Будущая эволюция Зорге — религиозного и лирического драматурга — ощущается уже в пьесе «Нищий» (Der Bettler). Экспрессионизм был лишь отправной точкой и в создании этой пьесы, и в дальнейшем творчестве Зорге.

Премьера «Нищего» состоялась 23 декабря 1917 г. в берлинском «Дейчс театер» (труппа «Молодая Германия»). Одна из первых пьес экспрессионист-

ского театра, получившая за свою символистскую направленность премию Клейста, «Нищий» принадлежит к наиболее типичным пьесам своего времени (а может быть, это самая характерная среди них). Позиция Зорге по отношению к продажной, развращенной эпохе, представленная в «картинах будущего», рождается из фантазмагорических видений автора, осознавшего свое предназначение. Он соединяет реалистическое описание довоенного Берлина и патетический язык Ницше. Действие этой пьесы запутанно, конструкция — искусственна, а персонажи (что типично для экспрессионизма) — анонимны. На сцене появляются «люди», «группы людей», «вспомогательные», «безмолвные герои» и «лица от автора». Эту пьесу можно назвать экспрессионистским обозрением, состоящим из череды эпизодов с прологом и эпилогом. Зорге отвергает психологию, подменяя ее лирикой вдохновенных проповедей. В пьесе о восемнадцатилетнем писателе преобладает свойственное молодости восторженное состояние, что тоже типично для ранних опытов экспрессионистской драматургии, стремящейся быть «искусством современной молодежи» с его главной темой: конфликтом поколений.

Название пьесы заимствовано из стихотворения Зорге «Песня нищих» (подражание «Сокровищу смиренных» Метерлинка) и символизирует «неистовый крик», «мольбу, обращенную к небу». Поэт (то есть сам Зорге) жаждет получить от своего друга и мецената театр, который станет местом исцеления и освящения «избранных», «угнетенных», «голодных». Ничего из этой затеи не выходит, зато в полную силу разворачивается семейная драма: сначала мы слышим разговоры о безумии отца, потом следуют жестокие сцены,



«Нищий» Р. ЗОРГЕ. Эскиз Э. Штерна

— в них представлен умирающий мир и ничтожность пустых разглагольствований. Отец, инженер-градостроитель, шагает по комнате, бьет в детский барабан, создавая дикий грохот. Он намеревается избавиться от демонов, чтобы построить новый мир, считает себя божественным архитектором и рисует на бумаге нелепые постройки. Умирая, он убивает птичку, чтобы ризовать ее кровью, так как у него закончилась тушь. Мать — жертва сына, отец — жертва своего безумия, но их обоих отравляет сын. Однако эта смерть должна восприниматься не столько как «страдание», сколько как «свершение». Равным образом и убийство не является здесь «преступлением», потому что оно мифологизировано, окрашено религиозным смыслом. Любовь — символ высшего, как Абсолюта — должна прийти на смену морали и страху. Сын вступает в новый

союз: его беременная невеста олицетворяет идеал витальности, биологического обожествления жизни и одновременно метафизическое предощущение «Нового человека», мессии. Но поэт — Зорге, задумавший эту религиозно-космическую пьесу, не смог сформулировать конкретную программу будущего. «Песня нищих» — «образцовый пример» саморазрушения экспрессионистской драмы.

Spael W. Reinhard Johannes Sorge, 1925. — Sorge Suzanne. Reinhard Johannes Sorge, unser Weg. 1927. — Lucqes Claire. Le poids du monde, Rilke et Sorge. Paris, 1962.

ЙОСТ Ганс (Зеерхаузен, Саксония, 8.7.1890 — Руполдинг, 1978). В автобиографических заметках и в романе «Дебют» (*Der Anfang*, 1917) нам открывается печальный путь молодого Йоста. В 17 лет он помогает в госпитале ухаживать за больными, намеревается стать миссионером, потом врачом. В Вене, Мюнхене, Лейпциге и Берлине изучает медицину, философию, историю искусства, становится актером. В 1914 г. отправляется добровольцем на фронт. Во времена Третьего рейха — непродолжительное время возглавлял также берлинский «Штатстheater». До 1935 г. литературный рынок наводнен его сочинениями. Затем до публикации романа в 1955 г. он ничего не пишет. После Второй мировой войны Йост переезжает в Баварию. Его переход от натурализма к экспрессионизму (как и эволюция в сторону национал-социализма) был связан с попыткой прорваться в область иррационального. Йост — президент Имперской палаты литературы — один из самых известных драматургов своего времени, и его слава не ограничивалась эпохой экспрессионизма. Творчество Йоста — помимо экспрессионизма, впрочем не очень для него характер-

ного — обусловлено его религиозностью и верой в национальную идею. Премьера «Молодого человека» (*Der junge Mensch*) состоялась 13 марта 1919 г. в гамбургском «Талиа-театер». Эта пьеса представляет собой «патетический сценарий». Почти половина из двенадцати картин, связанных между собой произвольно, рассказывают об эволюции юноши, желающего изменить условия человеческого существования. Его программа, призванная переделать людей, может быть названа «восстанием духа». Родители и учителя молодого человека не справляются со своей педагогической миссией. Его выгоняют из школы, отправляют в тюрьму, а затем снова бросают в большой мир. Но и там он не может найти настоящих людей. Студенческая каморка, бордель, вокзал, психиатрическая клиника, отель, госпиталь — остановки на пути к желанной смерти. Но мертвый юноша восстает из могилы — тут очевидно влияние «Пробуждения весны» Ведекинда — и, став наконец человеком, препрыгивает че-



ГАНС ЙОСТ

рез кладбищенскую ограду и оказывается на свободе и в новой жизни. «Дух бунтует в человеке, в личности. Но как только он предвидит возможность поступка, для которого ему надо соединиться с массами, он навсегда остается только учеником, не способным справиться с силами, которые сам же и привел в действие». Йост написал это в 1928 г. Если бы эти слова он произнес в 1916 г., то стал бы пророком. В сущности, его несомненный драматургический талант всегда подчинялся тенденциозным убеждениям. «Молодой человек» — первая часть трилогии, в которую вошли пьесы «Отшельник» (*Der Einsame*, 1917) и «Король» (*Der König*, 1920), связанные с экспрессионистским театром весьма поверхностно. С самого начала Йост был его эпигоном, но этому эпигону суждено было стать приверженцем Третьего рейха.

Pfanner H. F. Hanns Johst. Stanford (California), 1965.

КАЙЗЕР Георг (Магдебург, 25.11.1878 — Аскона, 4.6.1945). Отец писателя — страховой агент, выходец из крестьян; мать тоже из крестьян. В 1894 г. в порыве бунтарских настроений Кайзер бросает лицей. Сотрудничает с ассоциациями анархического толка, начинает писать. Становится помощником книготорговца, затем занимается импортом-экспортом, читает Платона и Ницше, играет на виолончели, увлекается спортом, футболом. В 1898 г. совершает морское путешествие в Южную Америку в качестве помощника кочегара, потом служит в офисе главной электрической компании Буэнос-Айреса. Читает Шопенгауэра и Достоевского, восхищается Вагнером, знакомится со страной, совершая длительные прогулки верхом, заболел малярией, в 1901 г. возвращается

в Германию, по пути останавливаясь в Африке, Испании и Италии. Кайзер с трудом приспосабливается к жизни в Европе. Об этом свидетельствуют его частые переезды.

Первый важный период творчества Кайзера связан с ранним экспрессионизмом. С 1908 по 1918 г. он живет то в Зеехайме, то в Веймаре. Получив освобождение от военной службы по состоянию здоровья, он тем не менее некоторое время работал в Красном Кресте. Первые публикации осуществлены за счет автора. В 1911 г. им заинтересовалось издательство Фишер. В 1915 г. — премьера пьесы «Дело ученика Фегезака» (*Der Fall des Schülers Vehgesack*) на «Новой сцене» в Вене. В следующем году в Италии он знакомится с Густавом Ландауэром, который привлекает к сотрудничеству директора театра Артура Хеллмера. Тот ставит во Франкфурте (1917) драму «Граждане Кале» (*Die Bürger von Calais*), принесшую Кайзеру первый настоящий успех.

В 1918 г. он сталкивается с экономическими трудностями. Во время громкого судебного процесса защищает образ жизни гения, вступившего в конфликт с буржуазными предрассудками. Решение суда разорило его семью. Второй большой период творчества — с 1921 по 1933 г. Пьесы Кайзера идут по всему миру. Он завязывает отношения с самыми разными театральными деятелями, подолгу бывает за границей. Ответом на эволюцию Веймарской республики и на диктатуру фашизма стала антифашистская и просоциалистическая деятельность Кайзера. В 1933 г. он подвергается политическим преследованиям.

Кайзера исключают из Прусской академии искусств, его пьесы запрещают издавать и ставить на сцене, а книги сжигают. Тогда он пишет антифаши-



«Ад, дорога, земля» — пьеса ГЕОРГА КАЙЗЕРА. Постановка Виктора Барновского, декорации Цезара Клейна (Лессинг-театер, Берлин, 1920)

стские памфлеты, которые распространяют в Берлине рабочие заводов Сименса. Скрываясь от гестапо, переезжает в Амстердам, потом в Швейцарию. Но и там ему нелегко. Он должен постоянно менять квартиры, не оставляя надежды получить въездную визу в США. Помимо пьес пишет стихи, рецензии на фильмы и романы. С 1941 г. обращается к сюжетам из Библии и греческой драматургии. Охваченный все возрастающей тревогой, умирает в 1945 г. в Асконе.

Социалист и антифашист Кайзер был не марксистом, а скорее последователем философии Шопенгауэра. Он не сумел преодолеть противоречия меж-

ду крайним субъективизмом и приверженностью социалистическим и гуманистическим идеям. Духовная позиция Кайзера типична для немецких экспрессионистов. Но его историческая роль не ограничена рамками экспрессионизма, который к тому же он довольно быстро преодолел. В период между 1917-м и 1933 г. он был «автором злободневных пьес», вызывавших сенсационные скандалы и придававших его биографии неординарность. Отдаляясь от реальности, Кайзер постепенно становится адептом классической традиции (это касалось и содержания, и формы). Он был плодовитым автором, и его воздействие на совре-



Кадр из фильма Карла Хайнца Мартина
«С утра до полуночи» по пьесе
ГЕОРГА КАЙЗЕРА



Портрет ГЕОРГА КАЙЗЕРА
работы Иохима Карла Фридриха. 1930

менников неоспоримо. К нему с уважением относился Брехт, но идеализм Кайзера, характерный для всей немецкой литературы, мешал их сближению. Как и другие экспрессионисты, Кайзер не сумел адекватно прояснить свою политическую позицию в сценической форме. Пафос «Граждан Кале» сегодня кажется столь же странным, как и ретроградный утопизм такой пьесы, как «Газ», где ведутся споры об индустриальном обществе. В короткой статье невозможно подробно остановиться на основных идеях довольно амбициозного творчества Кайзера. Особенности его драматургии проявились уже в ранних опытах, в пьесе «С утра до полуночи» (Von Morgen bis Mitternacht), где любые возможности обновления жизни оказываются безуспешными. Банковский кассир, ненавидящий обыденную жизнь, отправляется на поиски Абсолюта (поэпизодная техника характерна для экспрессионистского театра). Он крадет деньги, чтобы покинуть тесный мир, в котором живет, но выход за его пределы приносит одни

только разочарования. Однако из-за своего преступления он не может вернуться к прежней жизни. Он бежит (что символично) по снежному полю, замечает руками следы, встречается Смерть, вступает с ней в спор и снова пускается в бега. Он попадает в спортивный дворец, где идут шестидневные гонки велосипедистов, и жертвует деньги на приз. Но для героя важно не бегство, а само «движение», то есть жизнь, ее необычность. Во дворце появляется «Его величество», и ревущая, возбужденная гонками толпа зрителей внезапно успокаивается. Возмущенный ее «буржуазной покорностью», кассир отказывается от пожертвования денег. Он отправляется на поиски своих братьев в Армию спасения, где, как ему кажется, способность к покаянию и очищению души должна привести к самосовершенствованию.

Он швыряет деньги обездоленным и с ужасом наблюдает жаркую свалку тех, кто потерял из-за них человеческий облик. Теперь он доверяет только некой девушке из Армии спасения. Но она обращается в полицию, так как хочет получить вознаграждение, обещанное тому, кто поможет арестовать растратчика. Кассир кончает жизнь самоубийством, пуская себе пулю в лоб. Его смерть изображается как смерть Искупителя.

Эта пьеса резко отличается от всех экспрессионистских произведений, а ее герой — от других искателей Абсолюта. Религиозная символика здесь не столько выражает определенную идею, сколько определяет драматургическую

структуру (динамичную последовательность эпизодов), имеющую больше общего с «живыми картинками» и с американским кино, чем с пафосом экспрессионистских поэтов, призывающих к спасению Человека.

Diebold D. Der Denkspieler Georg Kaiser, 1928.

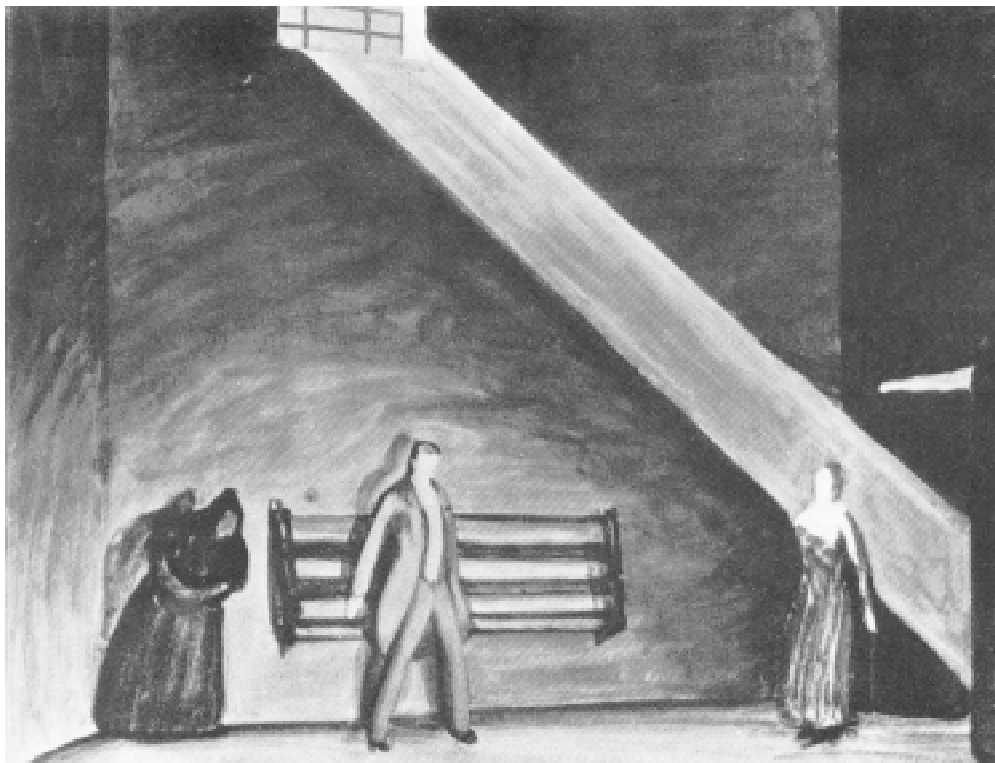
— *Kenworthy B. J.* Georg Kaiser. New York, 1957.

— *Paulsen W.* Georg Kaiser, 1960.

КОРНФЕЛЬД Пауль (Прага, 11.12.1889 — Лодзь, 10.1.1942). В 1916 г. во Франкфурте входил в кружок авторов и постановщиков «Шаушпильхауз», имевший громадное значение для экспрессионизма. Некоторое время был драматургом у Макса Рейнхардта, потом работал в Дармштадте. Его



«Обольщение» ПАУЛЯ КОРНФЕЛЬДА: Ф. Брод и Х. Фельдхауэр



«Обольщение» ПАУЛЯ КОРНФЕЛЬДА. Постановка Густава Хартунга. Эскиз Ф. К. Делавиллы

программный трактат «О духе и психологии человека» (*Der Beseelte und der psychologische Mensch*) и его пьесы «Обольщение» (*Die Verführung*), «Небо и ад» (*Himmel und Hölle*) давали основание надеяться, что он станет по преимуществу экспрессионистским автором. Он казался талантливее Зорге и «более духовным», чем Газенклевер, Броннен или Йост. Но Корнфельд не оправдал таких ожиданий и написал комедию «Килиан, или Желтая роза» (*Kilian oder die gelbe Rose*) — пародию на собственный экспрессионизм. В 1933 г. он покидает Германию, живет в Праге. Арестован в 1941 г., убит в концлагере в 1942-м.

Значение драматургии Корнфельда связано не столько с ее литературными достоинствами, сколько со сценическими интерпретациями. «Обольщение», «Небо и ад» — его главные экспрессионистские пьесы.

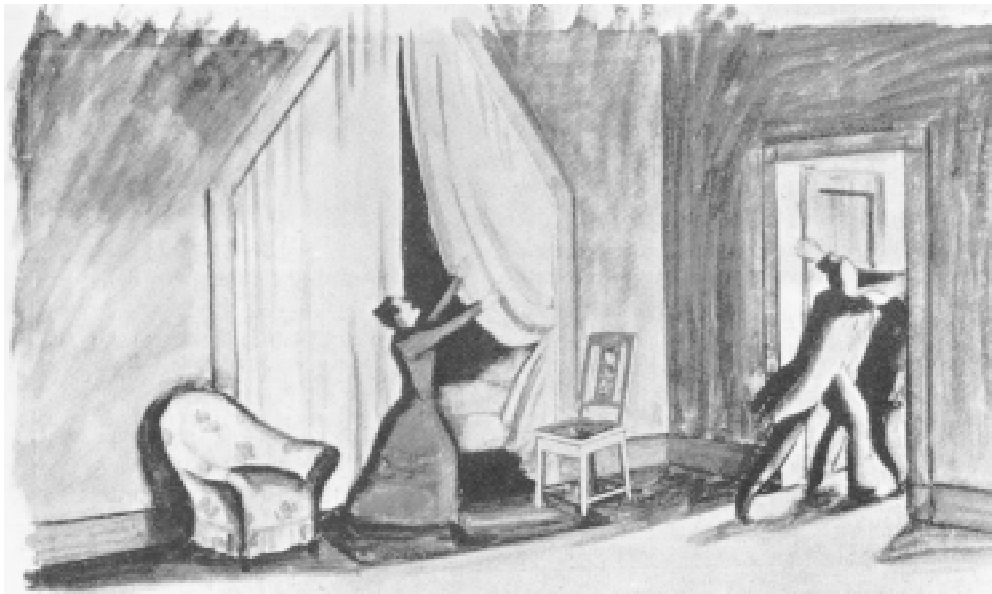
Первое представление «Обольщения» состоялось 8 декабря 1917 г. во франкфуртском «Шаушпильхауз». Герой пьесы Ганс Ульрих Биттерлих — типичный экспрессионистский образ молодого человека, охваченного смутной неудовлетворенностью и вдохновенными устремлениями. Биттерлих совершает немотивированное — по обычным понятиям — убийство. Его жертвой оказывается Йозеф — жених

перезрелой девицы Мари Вайльхен. Убийство, лишённое конкретного мотива, соответствует антипсихологической установке драмы Корнфельда. Преступление должно состояться как символический акт, вызванный исключительно заземленностью, посредственностью и бездушностью жертвы. Так проявляется «духовность» Биттерлиха. Она производит сильное впечатление на судью и прокурора. Они хотят, чтобы виновный избежал наказания. Мать Биттерлиха делает все (но, увы, напрасно), чтобы убедить сына воспользоваться этим шансом. Только девушке по имени Рут Фогельфрай удастся «соблазнить» его и вызволить из тюрьмы. Теперь Биттерлих готов примириться, «побрататься» с миром, отдаться своим чувствам. Но «мир» смеется над ним. Вильгельм, брат Рут, хочет, чтобы она вела себя в рамках буржуазных приличий. Он приводит

парочку в дом своего отца и отравляет Биттерлиха. Рут и ее мать не могут его спасти, но умирающий Биттерлих убеждает Вильгельма покончить жизнь самоубийством. Мари Вайльхен находит нового жениха. Рут умирает вслед за Биттерлихом.

Действие этой гротескной и в чем-то нелепой пьесы насчитывает 14 картин. Абстрактные персонажи, лишённые узнаваемых социальных измерений, в конечном счете мешают Корнфельду показать истинный ад буржуазного мира. Образ Биттерлиха внутренне пассивен, расплывчат; его противники больше говорят, чем представляют реальную угрозу. Зато сторонники Биттерлиха более конкретны, хотя и более «ограничены», и поэтому не вызывают интереса.

Maren-Grisebach Manon. Weltanschauung und Kunstform im Frühwerk Paul Kornfelds, 1960.



«Обольщение» ПАУЛЯ КОРНФЕЛЬДА. Постановка Густава Хартунга. Эскиз Ф. К. Делавиллы

РУБИНЕР Людвиг (псевдоним Эрнста Людвига Громбека) (Берлин, 12.7.1881 — Эбда, 26.2.1920). Большую часть жизни провел в Берлине. Вошел в круг авторов журнала «Акцион». Считал себя политическим поэтом и с такой горячностью защищал идеи слияния человека с обществом, что вместо ответа на короткую анкету для антологии Пинтуса «Сумерки человечества» предпочел следующий комментарий: «Рубинер не желает никакой автобиографии. Он полагает, что не только перечень героических поступков, но и перечень произведений и дат свидетельствуют об устаревшем и претенциозном взгляде на место художника-индивидуалиста в домашнем халате. Рубинер убежден, что и сегодня и завтра важно лишь творческое слияние с массами». Он издавал документальные материалы о мировой революции и вместе с Холичером и Карлом Хайнцем Мартином в 1919 г. основал первый пролетарский театр.

Его единственная пьеса «Без насилия» (*Die Gewaltlosen*) — несомненно самая бескомпромиссная в экспрессионистской драматургии. Рубинер яростно отвергал «убогую точку зрения на так называемое чистое искусство» и активно участвовал в политике. Все, что связывало его с экспрессионизмом, — это главным образом склонность к абстракциям, на сей раз политически мотивированным: «Герои пьес — это рупоры идей. А идейное творчество способствует достижению идеалов эпохи. При этом творчество становится возвышающейся над эпохой реальностью». «Без насилия» (1917—1918) — это «картины» на тему возможности ненасильственной революции. Здесь, как обычно в экспрессионистской драматургии, выведены условные персонажи: «человек», «женщина» и т. п. Автор показывает общество принужде-



Портрет ЛЮДВИГА РУБИНЕРА работы Вильгельма Лембрука. «Акцион», апрель 1917

ния, порождающее восстание масс. Носителей новых идей подвергают гонениям, заключают под стражу. Но изменить жизнь к лучшему можно, по Рубинеру, без насилия. Узники переубеждают свою стражу, начальника тюрьмы и даже отъявленных садистов. Их цель — создание солнечного революционного города, где возникнет новая общность людей. Однако вскоре обнажается слабость и уязвимость подобных абстракций. Пролетариат, исповедующий грубый материализм, склонен к крайнему анархизму. Рубинер, как и Толлер, описывает реальные события, но в то же время он далек от реальности и предлагает новую утопию. Жертвенность непротивлен-

цев становится первичным условием рождения истинно Нового человека, вырванного из исторического контекста. В этой (возможно, самой безупречной на тему революции) пьесе проявляется основная слабость экспрессионизма: страсть к утопии не может создать иллюзию того, что в реальности не существует конкретной исторической альтернативы.

СТРИНДБЕРГ Юхан Август (Стокгольм, 22.1.1849 — Стокгольм, 14.5.1912). Не будучи драматургом-экспрессионистом, он является одним из предшественников и вдохновителей немецкого экспрессионизма.

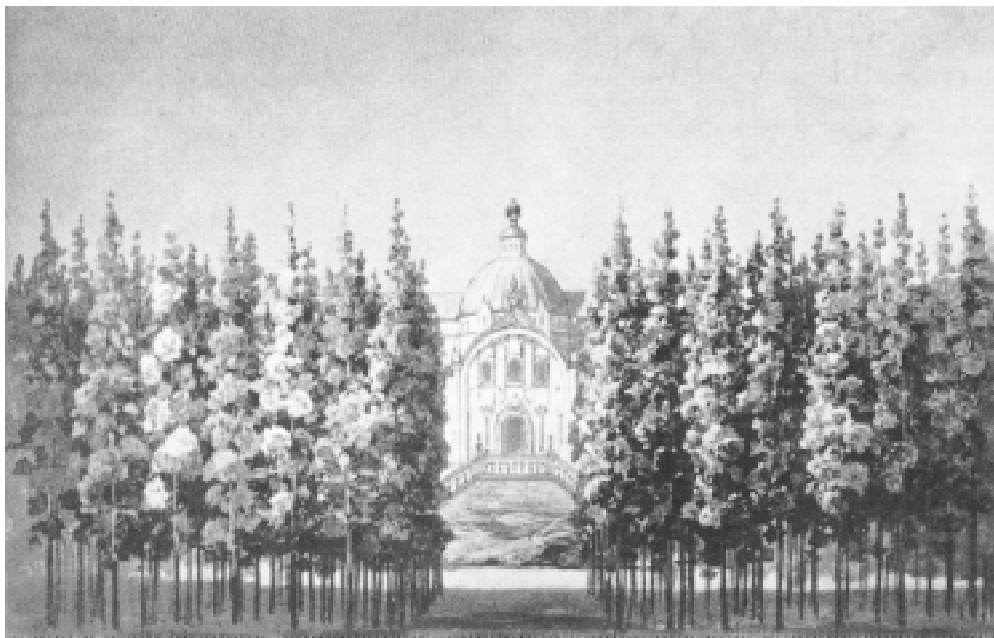
Сын аристократа и служанки, он в детстве становится свидетелем разорения отца. Затем получает степень бакалавра и продолжает учиться в Упсале. В 1868 г. работает учителем, изучает медицину, безуспешно пробует себя на актерском поприще. После неудавшегося самоубийства начинает писать. В 1872 г. становится в Стокгольме журналистом; попытки театральной карьеры вновь заканчиваются провалом. Работает в королевской публичной библиотеке. В 1875 г. знакомится с будущей женой — Сири фон Эссен. В 1883 г. едет во Францию; в 1884-м — в Швейцарию, а в 1887 г. в Германию. В 1892 г. окончательно расстается с Сири фон Эссен. В следующем году женится вновь. Пишет множество пьес. В 1898 г. заканчивает пьесу «Путь в Дамаск» (I и II части), в 1901-м — «Игру грез».

Кроме этих и больших исторических пьес следует выделить «Сонату призраков» и «Пляску смерти». Начиная с 1907-го Стриндберг получает возможность ставить свои «камерные пьесы» на сцене Интимного театра, которым он руководил вместе с Августом Фальком.

Обратимся к «Игре грез». Эта пьеса — своего рода эпилог к трехчастной «Путь в Дамаск», а также самая впечатляющая попытка Стриндберга выразить переживания, вызванные несовершенством человеческого существования. Он связывает — и самым непосредственным образом — проблемы этой драмы с религиозной темой пьесы «Путь в Дамаск», представляя в прологе деформированную (как в сновидении) реальность; в этом прологе бог Индра беседует со своей дочерью на небесах. Жалобы людей тревожат дочь Индры, и она просит у боготца разрешения спуститься на землю, чтобы помочь им. Она становится то актрисой, то женой самого несчастного из встретившихся ей людей — ад-



Портрет АВГУСТА СТРИНДБЕРГА работы Эдварда Мунка. 1896



«Игра грез» АВГУСТА СТРИНДБЕРГА.
Эскиз К. Л. Грабова (Свенска-театерн, Стокгольм, 1907)



воката. Этот персонаж — в нем Стриндберг вывел себя — глубоко несчастен, его раздирают противоречия, вызванные мучительными отношениями с женщинами. Союз адвоката и дочери бога завершается, как и женитьбы самого Стриндберга, разрывом. Агнес возвращается к Индре и передает ему прошение за род человеческий. В финальных сценах драмы изображено явление Христа на водах, демонстрирующее, согласно мысли Стриндбер-

«Путь в Дамаск» АВГУСТА СТРИНДБЕРГА.
Эскиз Л. Зиверта (Франкфурт-на-Майне, 1922)



«Путь в Дамаск» АВГУСТА СТРИНДБЕРГА.
Постановка Пера Линдберга (Концертхусет, Стокгольм, 1926)

га, что искупление человечества самому человечеству неподвластно.

Markus C. D. Strindbergs Dramatik, 1928. — *Dahlström C. E. W. L. Strindberg's dramatic expressionism*. Ann Arbor (Michigan), 1930. — *Jolivet A. Le théâtre de Strindberg*. Paris, 1931. — *Strindberg-Uhl Frida. Lieb, Lied, Zeit*, 1936.

ТОЛЛЕР Эрнст (Замочин, близ Быдгоща, 1.12.1893 — Нью-Йорк, 22.5.1939). Выходец из богатой еврейской буржуазной семьи. Бросив учебу в Гренобле, он в 1914 г. оказывается на немецкой границе и добровольцем отправляется на фронт. Но война превратила националиста Толлера в пацифиста и социалиста. Его драмы, вдохновленные революцией, отражают эволюцию Толлера от утопического револю-

ционера до политического деятеля, разочаровавшегося в реальности. В этих же драмах запечатлен и путь Толлера-экспрессиониста. В 1923 г. он публикует гротескную комедию «Освобожденный Вотан» (*Der entfesselte Wotan*), затем драмы «Никогда не будет мира» (*Nie wieder Frieden*), «Пастор Халль» (*Pastor Hall*), а восстание кильских моряков описывает в пьесе «Гасить котлы» (*Feuer unter den Kesseln*, 1931). Его лучшая пьеса «Хопля, мы живем!» (*Hoppla, wir leben!*, 1927) не принадлежит экспрессионизму: жесткий реализм на грани абсурдизма связывает ее с «новой объективностью» («новой деловитостью»). В 1933 г. Эрнст Толлер эмигрирует в США. Незадолго до начала Второй

мировой войны, в мае 1939 г., кончает жизнь самоубийством в Нью-Йорке. Экспрессионистские пьесы Толлера следует рассматривать в тесной взаимосвязи с его биографией и политическими взглядами. В ином случае трудно разобраться в представленных в этих пьесах концепциях войны и революции. Толлер развивал свою революционную программу исходя из собственного военного опыта и считал войну главной причиной революции. «Превращение» (*Die Wandlung*) кажется пьесой о войне, но на самом деле это пьеса о революции и по своему политическому содержанию, и по эстетике, которая основана на выражении внутренней сути человека, на автобиографизме и близка общей программе раннего экспрессионизма. Тот факт, что Толлер был евреем и имел богатых родителей, послужил (судя по его книге «Юность в Германии», опубликованной в 1933 г. в эмиграции) причиной «комплекса национальной и буржуазной неполноценности». Именно поэтому он бросает учебу в университете в Гренобле и становится добровольцем. Скрыв свои недуги, он с большим энтузиазмом отправляется на фронт, где ищет опасностей. Прежде чем стать революционером, а потом пацифистом, националист Толлер должен осознать, что война — еще одно из следствий социальных противоречий, вызванных усилением капиталистической эксплуатации. Цель его революционной деятельности заключалась в радикальном обновлении общества и основывалась на «идее братства». Эта идея описывалась в произведениях раннего экспрессионизма как «восстание Души», но Толлер связывал ее с реальными политическими событиями. Демобилизовавшись по состоянию здоровья из армии, он учится в Гейдельберге и Мюнхене, органи-

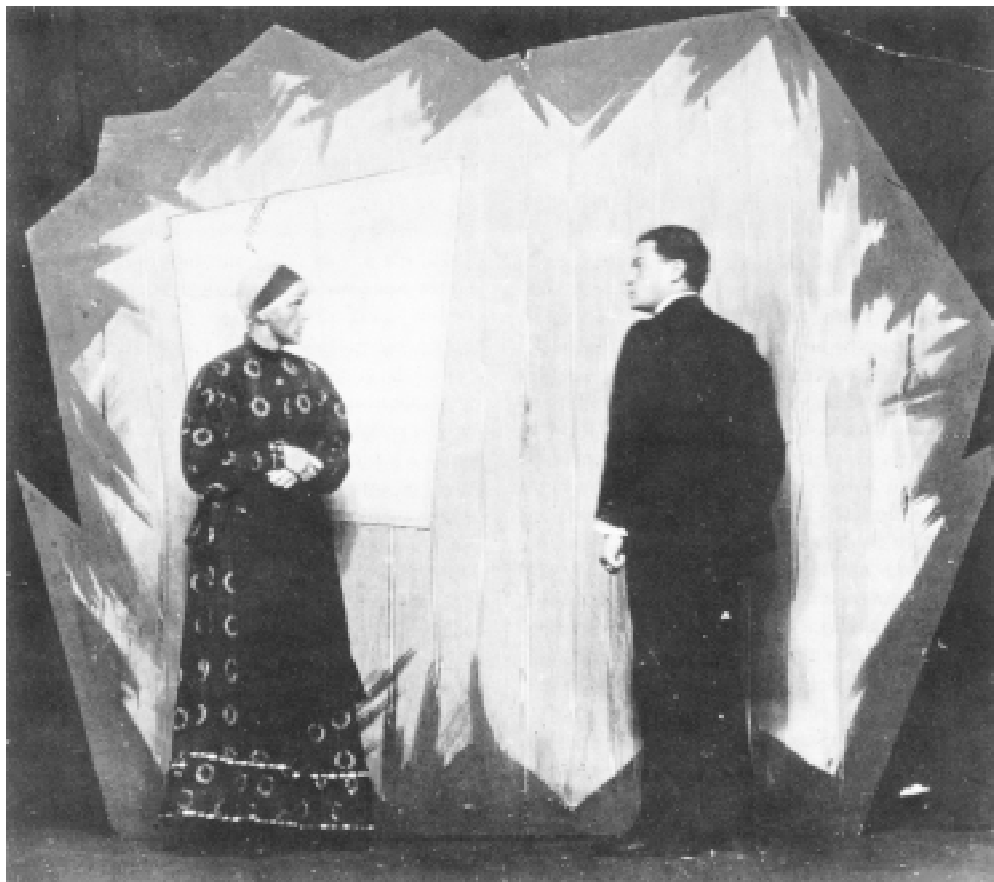


ЭРНСТ ТОЛЛЕР. 1930

зует студенческий клуб пацифистов и знакомится в Берлине с руководителями социал-демократической партии. Сближается с независимыми социал-демократами, объединившимися вокруг Курта Эйснера в Мюнхене. Он раздавал фрагменты «Превращения» рабочим, бастовавшим на военных заводах, и был арестован как изменник. Позже — как председатель Совета рабочих и солдатских депутатов — он становится во главе баварского революционного движения. После убийства Эйснера его должны были назначить народным комиссаром. Отклонив этот пост, он согласился возглавить Независимую социал-демократическую партию в Мюнхене. После провозглашения Баварской советской республики отказывается — до объединения всех социал-демократических партий — подписать ее программу. Если он и вошел в революционный комитет, то только по соображениям общечеловеческим, а не

идеологическим, полагая, что вся власть должна сосредоточиться в руках комитета. Поскольку выборное собрание и баварское правительство были недееспособны, он решает предпринять личные меры воздействия, чтобы предотвратить будущие несчастья. Но революционеры Левин и Левине одержали верх над Толлером. В их глазах он был «молокососом», потому что не давал хода приказам об аресте, мешал их исполнению и был даже против покушения на убийц Эйснера. Во вре-

мена второй Советской республики Толлер выступал против вооружения пролетариата и лишения буржуазии продовольственных карточек. Он рассчитывал на немедленные переговоры с правительством в Бамберге и взял на себя также функции командующего красногвардейцами в Дахау, надеясь с помощью переговоров покончить с войной в Мюнхене. После победы правительственных сил Толлер некоторое время скрывается, затем его арестовывают и приговаривают в 1919 г. к пяти годам



«Преображение» ЭРНСТА ТОЛЛЕРА с Фрицем Кортнером

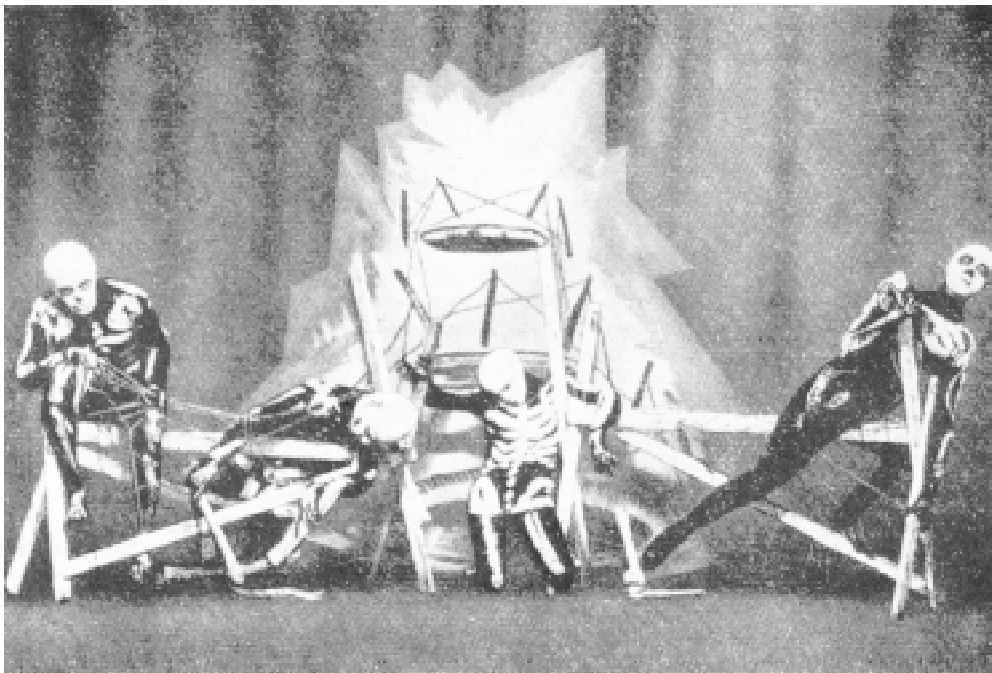
лишения свободы. В эти годы он пишет свои экспрессионистские драмы. Утопия Толлера, который верил в то, что революция откроет путь к братству, не выдержала испытание реальностью. В этом смысле понятна эволюция его позиции: из революционного автора он превращается в драматурга, пишущего о революции, в ее хроникера. Социальная ангажированность Толлера способствовала сохранению его боевого духа. Но — по мере того, как он отходил от активной политической деятельности, — он и как драматург отказывается от наиболее выразительных экспрессионистских приемов.

В 1917 г. Толлер работает над своей первой пьесой «Превращение», которую заканчивает в 1918 г. в тюрьме. У нее есть подзаголовок: «Борьба одного человека». Здесь — и это видно в первой пьесе о войне, написанной Гёрингом, — вновь обретает голос личность, заявляющая о своем символе веры. Но мотивация поступков главного действующего лица уже не только субъективна и подчинена исключительно личному опыту автора. Эта пьеса гораздо более социальна. «Вы есть путь» — таков ее лейтмотив. «Вы» — это те, кому автор хочет указать путь, это другие, это «братья» по несчастью, готовые к самопожертвованию.

Призывы Толлера выходят за пределы пьесы. Характерна одна из ее ремарок: «Действие происходит в Европе до рождения нового мира». В программном прологе говорится о «казарме смертников». «Смерть на войне» приводит ночью на гигантское кладбище «Смерть в мирное время». Здесь погребены солдаты в соответствии со своими воинскими званиями и родами войск. «Смерть на войне» демонстрирует действенность прусского устава и устраивает учения, поднимая из могил скелеты.

Пьеса состоит из шести эпизодов и тринадцати картин. В ее главном персонаже — скульпторе Фридрихе — мы узнаем самого Толлера. Фридрих — еврей, которого выдворяют из страны. Он отправляется добровольцем на войну, где осуществляет переоценку ценностей. Возвратившись, он работает над статуей «Победа Родины». Однако, встретив двух инвалидов войны, он разбивает статую. Так Фридрих проявляет свое возмущение, свое «превращение». Но прежде чем указать путь другим, он должен сам испытать всю глубину страданий, пройти свой «крестный путь». Толлер показывает героя на заводе, в тюрьме — всюду, где страдают изможденные люди. В конце концов Фридрих переживает обновление и берется за обличение общества. Он произносит перед церковью речь о братской любви, которая заключена в каждом человеке, даже в капиталисте, которого «сбили с истинного пути». Эти идеи Толлер выстрадал на собственном опыте. Фридриху удается убедить своих слушателей. Но его рассуждения на тему морального совершенствования, необходимости личной ответственности перегружают сценическое действие. Патетические призывы к любви, бесконечные аллегории сближают «Превращение» с «театром Души». Но не во всем: Толлер описывает, причем вполне реалистично, социальные последствия войны. И предстает таким образом гораздо большим «революционером», чем во всех своих политических программах и заявлениях. Однако следует сказать и о слабости пьесы. Ее политические цели и этика не только не совпадают, но и отрицают друг друга.

В пьесе о «социальной революции XX века» «Человек—масса» (Masse — Mensch) явные биографические мотивы уже не просматриваются. Она по-



«Преображение» ЭРНСТА ТОЛЛЕРА

священа «рабочим». Жена профессора, сторонница утопических идей, распространённых в конце войны, мечтает о бескровной всеобщей забастовке. Идеал братства приводит ее в революцию, и этот сюжетный поворот отражает новый жизненный опыт Толлера. Главным героем становится Безымянный большевик (тут, несомненно, выведены Левин или Левине). В противоположность Женщине (а также автору) он является жертвой эксплуатации и намерен одолеть капитализм средствами насилия. Женщина подчиняется большевику. Угнетенный рабочий для нее — «святой». В этом проявляется ее идеализм. Но классовая борьба, к которой она примкнула, в своей стихийности беспощадна. Поняв это, Женщина протестует против насилия. Безымянный, возглавив массы, натрав-

ливает их на идеалистку, которая его осуждает, помимо прочего, и за то, что он скрывает заложников. Революционный трибунал приговаривает Женщину к расстрелу.

Концепция поведения людей в революционной ситуации, как его понимает Толлер, может показаться контрреволюционной. Не вдаваясь в эту проблему, упомянем только, что Толлер, как типичный экспрессионист, испытывал перед реальностью панический страх и, кроме того, так и не прояснил для себя космический смысл всей проблематики.

В «Разрушителях машин» (*Die Maschinenstürmer*) Толлер попытался реализовать свое стремление к объективности. Он берется за исторический сюжет и пишет пьесу с прологом в пяти актах о движении английских лудди-



Сцена из спектакля «Человек — масса» ЭРНСТА ТОЛЛЕРА (Штадт-театер, Нюрнберг, 1921)

тов. Здесь намечается отход Толлера от экспрессионистской драматургической поэтики и языка. «Разрушители машин» направлены против экономических порядков раннего капитализма, использующего детский труд и другие средства эксплуатации. Выступая против введения машин, ткачи из Ноттингема (1820) ведут себя как романтики. Они становятся анархистами, разрушителями, вступают в конфликт с рабочим-агитатором Коббетом, который, обладая более широким социальным видением, понимает, что разрушать машины не следует.

В пьесе «Эуген Несчастный» обыгрывается идея, которую Толлер связывает с так называемым неизменным человеком. Эта пьеса (1921—1922) далека от какой бы то ни было революционности. Более того, в ней подверга-

ется сомнению самое понятие братской солидарности. Главный герой Эуген стал на войне импотентом (теперь он в ярмарочном балагане перегрызает горло крысам и мышам). Неверная жена сближается с его другом. Из такой ситуации нет никакого разумного выхода. Ведь это не обычный адюльтер. Тут нанесен удар по его, Эугена, представлению о Человеке. В пьесе вновь напоминают о себе идеи автора, которые толкают в конечном счете героиню к самоубийству. Толлер писал (если не рассматривать его комедии), исходя из горькой максимы: «Человек становится только тем, кто он есть».

Liebermann H. Ernst Toller, 1939. — *Willibald W. A.* Ernst Toller, product of two revolutions, Norman (Okla), 1941. — *Sokol W.* Ernst Toller // *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, 1967.

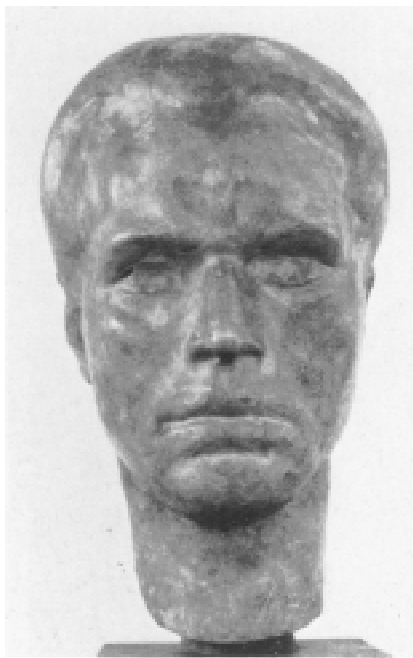
УНРУ Фриц фон (наст. имя Фриц Эрнст) (Кобленц, 10.5.1885 — Диц, 28. 11.1970). Сын генерала, принадлежал к старинному силезскому дворянскому роду. Казалось, что пойдет по пути своих предков. Выпускник кадетского корпуса в Плёне, Унру стал офицером кавалерии. Но в 1911 г. выходит его пьеса «Офицеры», а в 1912 г. он оставляет армию, чтобы посвятить себя творчеству. Первую мировую войну он провел частично в генштабе, частично на фронте; в результате пришел к религиозным убеждениям и пацифизму. После войны был депутатом от республиканцев в рейхстаге. Произнес надгробное слово на похоронах Ратенау. С 1933 г. живет в Италии, Швейцарии, Франции и США. Затем возвращается в Германию. В 1948 г. во франкфуртском соборе Святого Павла выступает с торжественной речью в память революции 1848 г.

После экспрессионистских пьес Унру обращается к драматическим хроникам («Бонапарт», 1927, «Генрих фон Андернах», 1925), затем, как и большинство экспрессионистов, пишет комедии. Отойдя от экспрессионизма, Унру перестает вызывать интерес у публики и критики.

Пьеса «Род» (Ein Geschlecht) была впервые показана 16 июня 1918 г. во франкфуртском Шаушпильхауз, «Площадь» (Platz) — тоже во Франкфурте, 3 июня 1920 г.

Уйдя в 1912 г. из армии и написав «Офицеров», Унру уже продвигался к экспрессионизму. После патриотической драмы «Людвиг Фердинанд, принц Прусский» (1913) его воспринимали как нового Клейста. В 1914 г. религиозный опыт приводит Унру к пацифизму. Отныне и от лица экспрессионистского поколения он пропагандирует визионерский образ Нового человека. Этот Новый человек должен был по-

явиться в трилогии «Поколение», состоящей из пьес «Род» (1915—1916), «Площадь» (1917) и «Дитрих» (1936). Фриц фон Унру безусловно предчувствовал, что никогда не достигнет полного успеха в создании нового театра, пока будет совмещать политическую злободневность с элементами визионерства. В первых частях трилогии он попытался отойти от историчности и создать новый миф времени. «Род» (пролог к «Площади») готовит явление героической личности Дитриха. Новый человек порожден видениями, является проекцией «волн» матери, у которой четыре сына и дочь. Эта пра-родительница, новая Ева призвана исполнить свое предназначение. Мы встречаемся с ней на кладбище, когда



ФРИЦ ФОН УНРУ.
Бюст работы Герарда Бека

ее младший сын роет могилу своему брату, павшему на поле боя. Два других ее сына ждут наказания; один — за совершенное насилие, другой — за трусость. Младший должен казнить их и таким образом добиться искупления своего рода. Но ему не суждено это сделать. Старший брат и освободившая его сестра испытывают страсть друг к другу. Они хотят убить мать, что в конечном счете и совершает старший сын. Но мать — перед лицом всеобщего распада, вызванного войной, все еще хранит веру в рождение Нового человека.

В драме «Площадь» Дитрих вступает в борьбу против старого миропорядка, который символизирует площадь. Ему



«Площадь» ФРИЦА ФОН УНРУ.
Сцена из спектакля

предстоит вскоре столкнуться с проблемой революционного насилия. Он отвергает насилие и отдается любви к Ирэн. В то время как другие борются на площади, чтобы разрушить старый мир, Дитрих по своей сути «символизирует» мирное будущее.

Мифология Унру не внесла ничего нового в проблематику экспрессионистской драматургии. Его пьесы — не что иное, как заурядная трактовка позиции экспрессионистов, стремящихся прорваться в область иррационального.

Kronacher H. Fritz von Unruh. New York, 1946.
— *Durzac M. Expressionismus als Literatur, 1969.*
— *Schlösser M. // Handbuch der Deutschen Gegenwartsliteratur.*

ШТЕРНХЕЙМ Карл (Лейпциг, 1.4.1878 — Брюссель, 3.11.1942). Его отец — родом из Франкфурта, банкир и владелец ганновской газеты «Тегблат». По его линии Штернхейм был в родстве с Генрихом Гейне. Мать принадлежала к протестантской семье из Лейпцига. Первые шесть лет своей жизни провел в Ганновере. Благодаря отцу, который писал для своей газеты театральные рецензии, Штернхейм приобщился к театру. Эти связи упрочились в Берлине, куда переехала его семья и где у его дяди был свой театр. Штернхейм учился в шести университетах, изучал право, философию, литературу и искусство; считал, что на него огромное влияние оказал философ Генрих Риккерт.

Поскольку Штернхейм происходил из состоятельной семьи, то уже в юности мог писать, не заботясь о заработке. В 1900 г. он женился, жил во Фрейбурге и Бремене, какое-то время в Италии. В 1906 г. развелся (его сын-антифашист был повешен нацистами в 1944 г.). В 1907 г. Штернхейм женится на Теа Бауэр, дочери рейнского промышленника. Строит недалеко от Мюнхена замок



«Бюргер Шиппель» КАРЛА ШТЕРНХЕЙМА: А. Гранах и Х. Кёрбер

с домашним театром, на сцене которого показывает свои пьесы. Некоторое время был бургомистром Пуллаха. Вместе с Францем Блейем издавал журнал «Гиперион». В числе его знакомых — Франк Ведекинд, Генрих Манн, Вальтер Ратенау, Макс Рейнхардт. Последний ему очень помог, поставив в 1913 г. «Бюргера Шиппеля» и тем самым открыв дорогу Штернхейму-драматургу. В 1911 г. состоялась премьера пьесы «Панталоны» (Die Hosen). Тяжело переживая критику этого спектакля, Штернхейм продает замок и переезжает в Бельгию. Его последующая жизнь проходит под знаком предельно обостренной реакции на общественное мнение, которому он тем не менее бросил вызов.

В Бельгии Штернхейм узнает о начале Первой мировой войны. В 1918 г. конфискуют его родовое имение. Он переезжает в Нидерланды. Во времена инфляции живет в Дрездене. В 1927 г. разводится со второй женой. Прерывает работу из-за болезни сердца. Теперь ему необходимо санаторное лечение. В 1930 г. женится на дочери Ведекинда Памеле, но и этот брак был недолгим. Умер в Брюсселе в 1942 г. Если до 1928 г. его произведения вызывали безобидные, в сущности, критические отклики, то позже они были запрещены к постановке нацистами, а его автобиография «Довоенная Европа в притче о моей жизни» (Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens) была пущена под нож.

Штернхейм получил известность благодаря своему «телеграфному экспрессионистскому стилю». Но его творчество все же невозможно вписать в рамки экспрессионизма. Он разделял и развивал его стилистические принципы, но при этом считал себя не автором «бунтарского поколения», а продолжателем мольеровских традиций. Его главной темой стала эпоха Вильгельма II. Он стремился показать, что утверждение личности зависит от способностей граждан вписаться в общество. В «Героической жизни буржуазии» — цикле из одиннадцати пьес — он хладнокровно анализирует этот процесс адаптации. В пьесах «Панталоны», «Сноб», «1913» речь идет о возвышении семьи Маске, выходцев из мелкой буржуазии, прошедших путь от парвеню до крупных промышленников, наследники которых не готовы определить свою позицию по отношению к Первой мировой войне. «Ископаемое» (Das Fossil) — «феодальный» эпилог пьес о семье Маске.

Действие пьесы «К сожалению» (Neblich) приходится на эпоху Веймарской республики, в ней Штернхейм разоблачает упрямство и ограниченность буржуазии. В «Бюргере Шиппеле» — драме, наиболее близкой мольеровским традициям, описана маниакальная жажда собственничества. Что же до пьесы «Tabula rasa» («Чистая доска»), то в ней критикуется обуржуазивание социал-демократов среди рабочих. Краткий анализ «Бюргера Шиппеля» поможет лучше понять позицию Штернхейма.

Золотых дел мастер Тильман Хикетир ведет жизнь респектабельного буржуа, руководит любительским вокальным квартетом, который участвует в конкурсах и получает награды. Внезапно выбывает тенор — жених его сестры Теклы. Единственным претендентом



Портрет КАРЛА ШТЕРНХЕЙМА

на вакантное место оказывается рабочий Шиппель, который прекрасно поет. Хикетир против Шиппеля, однако вынужден его принять, так как квартету покровительствует князь. Но Хикетир не знает, что интерес князя прежде всего связан с Теклой, которой увлекается и Шиппель. Она отвечает взаимностью. Хикетир намерен помешать этому браку и устраивает свидание Теклы с князем. Но «пролетарская» гордость не позволяет Шиппелю отступить. Он вызывает своего соперника на дуэль и легко его ранит. Теперь он по праву становится «буржуа», и это событие переполняет пролетария радостью. Эта язвительная социальная сатира на общество эпохи Вильгельма II близка экспрессионизму не столько по своему конфликту, сколько по языку.

Petersen C. Der Expressionismus, 1956. — *Emrich W.* Karl Sternheim // Der deutsche Expressionismus, 1965. — *Kasarek H.* Karl Sternheim, 1965. — *Wendler W.* Karl Sternheim, 1966. — *Sebold W. G.* Karl Sternheim, 1969.